

Русская литература

№ 3

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1961

Год издания четвертый

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Андреев. Жизнь и литература	3
А. Бушмин. Проблема литературной преемственности (полемиические заметки)	18
В. Ковалев. Дума о человеке будущего	43
И. Кудрова. Характер героя и мировоззрение писателя (к творческой истории «Хождения по мукам» А. Н. Толстого)	65
А. Богуславский, В. Диев. Проблема новаторства и традиций в советской дра- матургии 30-х годов	85
Л. Емельянов. О природе фольклоризма современной литературы	108
П. Выходцев. Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина	123

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Г. Тамарченко. Об атрибуциях некоторых статей и рецензий Добролюбова 1857—1858 годов	144
Ю. Лотман. Кто был автором стихотворения «На смерть К. П. Чернова»	153

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Чистякова. Неизвестное «Окно Роста» В. В. Маяковского	160
Л. Фарбер. Новые документы о революционной деятельности М. Горького	164
В. Гречнев. О жанре литературного портрета у М. Горького	168
Н. Бойко. К вопросу о прототипах рассказа М. Горького «Сторож»	178
П. Куприяновский. Дмитрий Фурманов в Ленинграде	181

(См. на обороте)

К. Григорьян. Пейзаж в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина	184
В. Мальшев. Некоторые замечания к Повести о Сухане	195

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

О. Гзовская. А. А. Блок в Московском Художественном театре	197
--	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. Глинкин. Вопросы русской литературы в журнале «Slavia orientalis» . . .	206
Г. Иванова. Антологии русской и советской поэзии, изданные в Японии в 1959—1960-х годах	212
В. Руденко, И. Цукерман. Народные истоки творчества Пушкина	215
Б. Егоров. Книга о реализме и народности	218
В. Пугачев. Новый труд саратовского ученого	222
А. Батюто. Монография о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»	225
О. Орлов. Исследование о русской частушке	230
П. Берков. Виктор Максимович Жирмунский как литературовед (к 70-летию со дня рождения)	233
ХРОНИКА	239
И. Рождественская. Необходимое уточнение (к истории редакций «Хождения по мукам»)	251
Н. Степанов. Ответ на реплику	252

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 А. А. Горелов

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

Журнал выходит 4 раза в год

ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА

Выступая летом 1960 года перед представителями творческой интеллигенции, Н. С. Хрущев дал высокую оценку деятельности работников литературы и искусства. «Работники литературы и искусства, — сказал он, — всегда были и являются верными помощниками Коммунистической партии во всех ее делах. Значение их творческой деятельности особенно возрастает в настоящее время, когда коммунистическое воспитание трудящихся, формирование нового человека стало одной из самых насущных задач партии».¹

Продолжая и развивая положения, высказанные в работе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» (1957), Н. С. Хрущев подчеркнул и разницу в обстановке, в которой происходили встречи 1960 и 1957 годов. «Тогда между нами шел большой, откровенный и, что скрывать, острый разговор по самым насущным вопросам развития литературы и искусства.

И это хорошо, что молния сверкала. Она ярко осветила все углы и закоулки, которых страшились пугливые люди. Прогремевший гром помог иным тугоухим очнуться, увидеть и понять те новые замечательные изменения, которые произошли в жизни нашей страны после XX съезда КПСС» (стр. 3).

Это был период, когда, по словам Н. С. Хрущева, проводился смотр «всех родов оружия для того, чтобы выбросить все старое и заржавевшее, принять на вооружение новые, более совершенные средства борьбы, расчистить путь от завалов, убрать все отмершее и ненужное» (стр. 6). Последовавшие вслед за этой сложной, но необходимой «расчисткой» годы — чрезвычайно яркий период в жизни нашей страны, народа, литературы. Начало трехлетия 1959—1961 годов ознаменовано XXI съездом партии, принявшим грандиозный семилетний план развития народного хозяйства; завершается это трехлетие XXII съездом, который ставит перед нашим обществом задачу построения коммунизма.

В эти годы советским народом было совершено немало подвигов и среди них запуск гигантских ракет к Луне, вокруг Солнца, к Венере, первый в истории человечества полет человека в космос: первыми космонавтами человечества стали советские люди Юрий Гагарин и Герман Титов! События не меньшего значения происходили на земле — наш героический народ, выполняя и перевыполняя планы, не только ковал победу в мирном экономическом соревновании с наиболее развитыми капиталистическими странами, но и шел в авангарде прогрессивных сил: в 1960 году главой советского правительства с трибуны всемирного форума были провозглашены исторические декларации о полном разоруже-

¹ Н. С. Хрущев. К новым успехам литературы и искусства. «Коммунист», 1961, № 7, стр. 8. Далее ссылки приводятся в тексте.

нии всех государств и отказе от войн как средства разрешения противоречий, а также о ликвидации колониализма на земном шаре.

Это были годы победоносного утверждения принципов научного социализма, годы быстрого движения вперед, исторических свершений — и вместе с тем острой критики, годы раздумий и бурных споров, период новых конфликтов и моральных проблем. Как же отразила этот важнейший и сложный период в духовной жизни нашего народа советская литература?

1

Если значительность произведения измерять кругом людей, которых касаются, которых волнуют поставленные в нем проблемы, то бесспорно значительнейшей книгой последних лет является вторая часть «Поднятой целины» М. Шолохова. Хотя это произведение построено на материале 30-х годов и повествует о перестройке колхозной деревни, проблематика романа столь широка и затрагивает столь актуальные и важные для наших лет темы, что, читая вторую часть «Поднятой целины», мы оказываемся вовлеченными в раздумья над коренными вопросами современности.

Без малого три десятилетия читатели с нетерпением ждали окончания «Поднятой целины». И когда после длительного перерыва мы вновь очутились у этого потока народной жизни, то увидели, почувствовали, что повествование все то же — и не то. Много новых ручьев и речек вобрала в своем длительном движении через время эта полноводная река. Все шире становилось ее русло, все круче волна — и чем ближе к устью, тем выше громоздились над ней темные тучи, тем ощутимей угадывалось приближение грозы. Это чувствовалось по всему: и по тому, как тесней и неотвратимей сходились силы, несущие социально противоположные заряды, и по тому, как участились байки деда Щукаря, которые, помимо всего прочего, служат своего рода противовесом трагическому...

И что же: «Сраженный, изуродованный осколками гранаты, Нагульнов умер мгновенно, а ринувшийся в горницу Давыдов, все же успевший два раза выстрелить в темноту, попал под пулеметную очередь».² Тяжело накапливавшаяся гроза, не раз уже полыхавшая перед тем грозными зарницами, пролилась кровавым ливнем. Погибли лучшие из лучших. «... Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшпентала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака... Вот и все!» (стр. 400).

Нет не все! Эта трагедия — оптимистическая, кровь героев пролита не напрасно, и не случайно не этими щемящими душу словами кончает Шолохов повествование. Не на обвалившийся край могилки смотрит в финале оставшийся в живых Разметнов, «а туда, где за невидимой кромкой горизонта алым полымем озарялось сразу полнеба и, будя к жизни засыпающую природу, величавая и буйная, как в жаркую летнюю пору, шла последняя в этом году гроза» (стр. 408). Алым пламенем, охватившим горизонт, животворной грозой завершается книга.

Зачем понадобилось писателю убивать своих любимых героев, почему не захотел он окончить роман мирной и ясной картиной счастья Давыдова и Варюхи-горюхи, столь заслуживавших его? Думается, что финал, который нарисован Шолоховым, не только логически завершает

² Михаил Шолохов, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1960, стр. 398. Далее ссылки приводятся в тексте.

повествование, но и усиливает его главную мысль, заставляя книгу звучать сурово и мужественно. Смотрите, как бы говорит писатель, обращаясь к современникам, к новым поколениям, к тем, для которых не только 30-е годы, но и Отечественная война — уже история, смотрите и помните, какой святой кровью, какими жертвами, каким неимоверным трудом построено то общество, в котором вы живете! Помните— и будьте достойны его. Жизнь бойцов мерьте свою жизнь!

Мои друзей сжигали в топках.
В долинах, что горят в цвету;
Мои друзей сжигали в топках.
Но разве можно сжечь Мечту?

— так пишет в книге стихов «Приглашение к путешествию» лауреат Ленинской премии поэт А. Прокофьев. И далее, переключаясь с Шолоховым, развивая тему пролетарского, советского патриотизма, продолжает:

Мои друзья в бой летели
И, хоть у неба на краю,
«Вставай, проклятьем...» громко пели,
Как песню первую свою.

Она могуществом напева
Срывала крышки у гробов,
И с ней вставал с великим гневом
«Весь мир голодных и рабов»...

«Поднятая целина» — книга высокого патриотического звучания, это своего рода общественный камертон, настраиваясь на который, человек становится лучше, гражданственнее.

Характеризуя творчество Шолохова, Н. С. Хрущев на митинге в станции Вешенской сказал: «Глубоко партийное и народное творчество Шолохова с неотразимой убедительностью показывает, что путь, пройденный нашей страной, был трудным, сложным, но единственно верным путем к счастливой жизни для всего народа».³

Выступая во второй половине 50-х годов со своей патриотической книгой, Шолохов, так же как многие другие советские писатели, дал тем самым непримиримую отповедь ревизионистам различного толка, стремившимся усмотреть в творчестве наших художников отход от коммунистических принципов, разочарование в них.

Появившиеся за последнее трехлетие романы — такие, как «Раздумье» Ф. Панферова, «Истоки» Г. Коновалова, «Сильнее атома» Г. Березко, «Орлиная степь» М. Бубеннова, «Знакомьтесь, Балув» В. Кожевникова, «Дороги, которые мы выбираем» А. Чаковского, «Секретарь обкома» В. Кочетова и огромное число других произведений, — это патриотические книги, пафос которых — в утверждении основ советской жизни, в утверждении нашего общественного уклада.

В то же время вторая часть «Поднятой целины», так же как и многие другие книги 1959—1961 годов, полемически направлена против рецидивов абстрактного гуманизма в нашей литературе, против ухода от активной социальной оценки изображаемых событий в область некоей «чисто» моральной проблематики и сугубо моральных оценок. Художественное осмысление и решение проблем, поднимаемых Шолоховым, — образец активного вмешательства писателя в жизнь, в идеологическую борьбу, происходящую в мире.

³ «Правда», 1959, 1 сентября.

2

В своем выступлении летом 1960 года перед представителями творческой интеллигенции Н. С. Хрущев с полным правом мог сказать: «В политике Коммунистической партии воплощаются самые благородные идеалы человечества. О ней можно сказать, что это самая человеческая политика. Для нашей партии нет более высокой цели, чем постоянная забота о советских людях, их благе, их счастье, о расцвете их физических и духовных сил» (стр. 9).

Поставив перед собой гигантские задачи общечеловеческого масштаба — построение коммунистического общества, предотвращение войн в мире, освоение космического пространства, партия в то же время с новой силой повела повседневную, настойчивую борьбу за удовлетворение насущнейших нужд людей. Все, что у нас делается, делается для людей — именно в этом существо нашего строя.

В восьмой главе второй части «Поднятой целины», которая имеет принципиальное значение для всего романа, Шолохов рассказывает о беседе нового секретаря райкома Нестеренко с Давыдовым. Настоящий партийный руководитель, Нестеренко говорит Давыдову, который за текущими заботами упускает подчас из виду общественную перспективу совершающегося: «Под Первое мая ваш кооператор просил у тебя две подводки послать в станицу за товаром?

— Просил.

— Не дал?

— Не вышло. Мы тогда и пахали и сеяли, всё вместе. Не до торговли было.

— И нельзя было оторвать две упряжки? Чепуха! Бред! Можно бы, и без особого ущерба для работы в поле. Но ты не сумел, не схотел, не подумал: „А как это отразится на настроении колхозников?“ И в результате за самым необходимым — за мылом, за солью, за спичками и керосином, — да еще под праздник, гремяченские бабенки топали пешком в станицу. Как же они после этого судили между собой о нашей советской власти? Или тебе это все равно? А мы с тобой не за то воевали, чтобы ругали нашу родную власть, нет, не за то! — выкрикнул Нестеренко неожиданно тонким голосом. А закончил уже шепотом: — Неужели даже такая простая истина до тебя не доходит, Семен? Опомнись же, дорогой товарищ, очнись!..» (стр. 111—112).

До Семена Давыдова, который и раньше жил для людей и впоследствии ради них же сложил свою голову, эта истина, конечно же, «дошла»: текучка могла только на время заслонить от него ее свет. И забота о школе, и детский сад, и внимание к учету трудодней, и даже криминальная бривка, которую он послал за женщинами, собравшимися на богомолье, — все это проявление уважения к людям, проявление конкретной любви к ним.

Это важнейшее положение нашего времени нашло четкую политическую формулировку в выступлении Н. С. Хрущева: «О политических партиях народные массы судят не только по тому, какие идеи они провозглашают, а главным образом по тому, как они проводят эти идеи в жизнь. Если бы наша партия занималась только тем, что доказывала, какие хорошие идеи она защищает, а не обеспечивала на основе этих идей перестройку жизни людей к лучшему, народ не пошел бы за нами» (стр. 15).

Важнейшая тема эта волновала и волнует многих советских художников. Интересно при этом отметить разнообразие художественных средств, используемых писателями для воплощения своих идей, стили-

стическое, творческое многообразие нашей литературы, своеобразии писательских талантов.

Как известно, Леонид Леонов в 1959 году выпустил радикально переработанную редакцию романа «Вор», который впервые был опубликован им за тридцать два года до этого. Априорно можно предположить, что если писатель спустя столько лет возвращается к своему старому произведению и затрачивает титанический труд на то, чтобы буквально до строчки его переписать, то делает он это не из любви к художественным упражнениям, а повинаясь чрезвычайно сильному творческому импульсу, полученному им из действительности. «Когда автора спрашивают, как он работал над книгой, а он в ответ рассказывает, что он поехал к председателю Василию Васильевичу, а тот пил чай и разносил звеньевого, можно быть уверенным, что это не основной разговор. Автор должен был в ответ на поставленный вопрос прежде всего сказать, что он думал о самом главном в своем деле — о своем времени».⁴ Так что же думал о самом главном — о своем времени — Леонид Леонов? В каком направлении шла перделка романа?

В подлинном художественном произведении глубинный смысл его почти невозможно определить лаконичной формулировкой. В новой редакции «Вора» говорится, что самое краткое описание земного шара — это сам земной шар. То же нужно сказать и о талантливом, многоплановом художественном произведении. Однако в книге можно иногда найти такую страницу, раздел, главу, где наиболее четко и концентрированно выражена суть произведения. Во второй части «Поднятой целины» нерв ближе всего подходит к поверхности в той главе, где изображен приезд Нестеренко на полевой стан к Давыдову, в новой редакции «Вора» — там, где писатель рисует встречу двух женщин, близких Дмитрию Векшину, главному герою романа: Маши Доломановой, изломанной жизнью, злой и умной — ее любовь к Векшину граничит с ненавистью к нему, и Тани Векшиной — Митиной сестры. Во время этой встречи прозвучали такие слова, разоблачающие сущность Дмитрия Векшина: «И я допускаю, что он действительно любит... но не людей, а человечество, причем довольно безличное, потому что ужасно как отдаленное, приятно молчаливое, даже туманное за далью веков... и этим самым бесконечно удобное! а ведь это вещи разные, может быть даже противоположные».⁵

(Не об этом ли, но другими словами, писал А. Твардовский в поэме «За далью — даль»:

Москва высотная вставала,
Как некий странный павильон...
Канала
Только не хватало,
Чтоб с Марса был бы виден он!..

противопоставляя этому величю смоленскую крестьянку, тетку Дарью

С ее терпеньем безнадежным,
С ее избою без сенай,
И трудодем пустопорожним,
И трудоночью — ве полней...)

И далее с огромной внутренней горечью одна из героинь романа говорит, выражая задушевную мысль автора: «А только все мнится мне...»

⁴ Е. Старикова. Леонид Леонов о писательском труде. «Знамя», 1961, № 4, стр. 183.

⁵ Леонид Леонов. Вор. Гослитиздат, М., 1959, стр. 525. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

что, кабы побольше людям вниманьица оказывали, оно бы и горюхи поменьше было на земле» (стр. 527).

Леонов отнюдь не склоняется к абстрактной жалостливости; достаточно вспомнить, как сурово казнит он в новой редакции романа Митьку. Нет, писатель не противопоставляет человека идее и не умаляет значения идеи; он отчетливо проясняет свою позицию, вкладывая в уста Тани Векшиной такие слова: «...еще неизвестно — что именно выше — люди или отвлеченная идея о благе людском, потому что если их просто так, без идеи и плана любить, то ничего не выйдет, а сразу обессилеешь от глупой жалости и завязнешь в ней как в тине. А ведь правда-то в том, чтоб сквозь нужды, даже кровь современников своих звезду ведущую впереди видеть...» (стр. 525).

Леонид Леонов в новой редакции своего романа беспощадно развенчивает Митьку Векшина, раскрывая его бессердечие, его холодную душу, соприкосновение с которой оказывается губительным для каждого, кто ему доверился. Обманул, обокрал их Митька... А ведь и у него были высокие идеалы и благие замыслы, беда только в том, что идеалы его были сами по себе, а люди — сами по себе.

Таким образом, примерно в одно и то же время два самых крупных советских писателя-прозаика со всею силой своего таланта выступили с проповедью внимания к людям, которое не только не противоречит «звезде ведущей», но ради которого, собственно говоря, эта звезда и горит.

Пафос — единый, идея, порожденная глубокими раздумьями об антинародных последствиях культа личности, — одна, но до чего же разнится решение! Сходства, кажется, нет ни в чем: Шолохов дает позитивное решение, показывает, как надо, Леонов — негативное, как не надо. Герои Шолохова — это те, кто своими руками преобразует действительность, Леонов обращается к внутреннему миру тех, кого новая действительность отринула. Для Шолохова эта проблема является частью более крупной — «партия и народ», у Леонова она входит важнейшим элементом в столь значительную тему, как «крушение индивидуализма». Проза Шолохова проста по внешнему рисунку, повествование Леонова представляет собой сложнейшее хитросплетение линий, расшифровать которое — дело нелегкое, и т. д. и т. п. Перечисление по принципу контраста легко может быть продолжено, но и уже приведенные сопоставления отчетливо показывают, сколь многообразны творческие индивидуальности советских писателей и как неповторимы их проявления даже тогда, когда крупные писатели творят взволнованные единой общей мыслью.

3

В той беседе, которую ведут Нестеренко и Давыдов — временами шутилой, временами напряженной, но всегда откровенной, Нестеренко несколько неожиданно для Давыдова вдруг забросал его вопросами: «А ты на досуге что-нибудь читаешь? Наверно, одни газеты просматриваешь? Да и свободного времени мало, так ведь? Кстати, в вашей библиотеке есть интересные книги?.. Не знаешь?! Ну, братец ты мой, pozor на твою голову!.. Я был о тебе лучшего мнения, представитель ленинградского рабочего класса!» (стр. 105).

Разгар пахоты, не решены многие важнейшие хозяйственные вопросы, а секретарь райкома заводит разговор о библиотеке, причем далеко не в отвлеченном плане: «Продай пару старых быков, не обнищаете, черт вас не возьмет! Вот тебе и библиотека, да еще какая!» (стр. 106).

В энциклопедически широком охвате народной жизни, который присущ «Поднятой целине», наряду с другими большими проблемами, важное место занимает и тема духовного и культурного роста народа. Аспекты ее многообразны: здесь и романтическое стремление Нагильпова изучить английский язык, и комичная по форме, но очень серьезная по существу тяга деда Щукаря к науке, к новым знаниям, и отправка Варюхи в город на учебу, и забота Давыдова о школе и учительнице, и главное — настоятельное требование партии, самой жизни поднимать все выше сознательность и уровень духовной культуры колхозников.

Книга Шолохова, изображая 30-е годы, в то же время отразила существенные проблемы коммунистического строительства вообще, проблемы, которые являются кардинальными для всего процесса великой социальной революции, совершающегося в нашей стране. Интересно с этой точки зрения проанализировать заметное явление прозы 1961 года — роман С. Бабаевского «Сыновний бунт».

Прямо надо сказать, что колхоз с сорока двумя миллионами дохода в год не является у нас рядовым, среднестатистическим. Безусловно, со временем все крестьяне нашей страны будут жить так же зажиточно, как колхозники, руководимые Иваном Лукичом Книгой, знаменитым председателем, Героем Социалистического Труда, образ которого колоритно выписан Бабаевским. Но это будет со временем, так чего же ради писатель принял изобразить такой выдающийся колхоз? Не смахивает ли это на лакировку действительности? Ни в коей мере! Бабаевский стремится раскрыть конфликты между общественными и личными интересами, являющиеся немалым тормозом на пути нашего движения вперед. Мысля смело и перспективно, он как бы задается вопросом: Хорошо! Вскоре процветающими станут все колхозы, благосостояние резко возрастет. Ну, а что же дальше? Дальше-то куда идти, какие цели перед собой ставить?

«Получился разрыв! — говорит Ивану Книге младшему, архитектору, Яков Закамышный, парторг колхоза. — С одной стороны выстроились техника, машины, электричество, урожаи, высокие трудовые, колхоз-миллионер, а с другой — мостятся все те же землянки, те же халупки, и в них та же грязь и та же теснота».⁶

Конфликт заключается в том, что богатая жизнь оказывается в определенных условиях одновременно и убогой, серой, не позволяющей человеку распрямиться и действительно почувствовать себя человеком. Психология мелкого собственника не устраняется при наличии одного лишь достатка — нужна высокая духовная культура. Хуже того: у человека, чье сознание отстает от уровня его материального благополучия, рост этого благополучия может стать самоцелью.

Вот встретились после долгой разлуки два брата — Иван и Григорий Книги. Григорий — прекрасный работник, человек, жадный до труда. Но во имя чего?

«— На жизнь жалоб нету. — Григорий прислонился жилистой спиной к стенке, покручивал усик, усмехался. — Вот строюсь, богатею, „Москвича“ приобрел. Удачный конек попался! Быстроногий, стервец! Как птица летает!

— Обогащаешься?

— Стараюсь, Ваня, стараюсь, — охотно согласился Григорий. — Главное, есть у нас теперь возможность заработать. Нынче все, кто до

⁶ Семен Бабаевский. Сыновний бунт. «Октябрь», 1961, № 2, стр. 22. Далее ссылки приводятся в тексте: номер журнала и страница.

работы злой, живут богато. А лодыри, Ваня, они и в единоличной жизни были лодырями и в колхозе ими же остались. Не знаю, как с ними будут обходиться при коммунизме, а при социализме дело ясное и простое: кто не работает, тот не богатеет...

— Дома-крепости воздвигаете, „Москвичей“ покупаете? — перебил Иван. — Это по-твоему, Гриша, и есть коммунизм? .. Боюсь, Гриша, начнем каждый для себя сооружать счастливую жизнь и постепенно, сами того не замечая, вернемся к тому, от чего ушли наши отцы и деды...» (№ 1, стр. 59—60).

Григорий в ответ резонно, на первый взгляд, отвечает, что не может быть счастливой жизни без достатка. Вся беда в том, однако, что счастье он мерит исключительно величиной этого достатка! Жизнь «надо осчастливить рублем». В раздумье Иван Книга задает вопрос: откуда у Григория эти рассуждения новоявленного кулака? И опять-таки как будто резонно Григорий отвечает, что кулака из него не получится, потому что чужого труда он не эксплуатирует, не является каким-то там одиночкой, а напротив, любит труд коллективный. Беда, однако, заключается в том, что человек он не тот, стимулы жизни у него не наши, не социалистические, не говоря уже о коммунистических. Когда Иван спросил у него: «Меня, Гриша, скажу правду, удивляет такое старание твое и Галины... Целый день вы на работе, а ночью толчетесь (на строительстве нового дома, — Ю. А.), как домовые... Откуда эта сила? Или вы двухильные?»

— Откуда силы? — Григорий рассмеялся. — Мое, Ваня, вот от него и силы идут...» (№ 1, стр. 65).

«Мое... от него и силы идут» — такова мораль этого человека. Сила собственности — страшная сила. Григорий пренебрегает тем, что его молодая жена надрывает здоровье непосильным трудом, пренебрегает просьбой деда — дать ему спокойно умереть, а уж после его смерти приспособить под гараж старый дом, в котором он прожил без малого девяносто лет. Но можно ли ждать? Ведь новый «Москвич» портится на открытом воздухе. И вот однажды ночью, воровски, Гришка совершает то, что задумал. Беспольный дед от горя умер? Ну что ж, зато дорогая машина будет целой и сохранной... Так выжигает в душе человека все живое и светлое проклятое наследие старого мира — собственничество. Вот и Егор Подставкаин, молодой бригадир, побил горячо любимую им жену, потому что она наотрез отказалась быть рабыней хозяйства, не захотела возиться с домашностью, а ведь Егор строил свой дом в невероятных трудах — как же не потерять в такой ситуации голову: старался, жилы из себя тянул, и вот — не нужно это, оказывается, никому...

Все симпатии писателя на стороне архитектора Ивана Книги, который планирует построить на месте старых Журавлей новое село — с новыми домами, с коммунальными удобствами, с кино и парком. Что же, архитектор как будто хочет улучшить условия жизни людей, которые продолжают жить в старореволюционных постройках, и только? Нет, это лишь условие для высвобождения человека из-под векового гнета собственного хозяйства, это необходимое условие для того, чтобы человек получил свободное время и мог использовать его для повышения своей культуры, для усовершенствования своей человеческой личности. Молодой архитектор — и автор вместе с ним — стремится преодолеть разрыв между коллективными формами труда и пережитками старого быта.

Ивану Книге младшему не удалось реализовать свой проект выпрямления человека: Иван Книга старший, человек крутой и властный, все свои силы отдает только подъему экономики руководимого им колхоза, и все, что не относится непосредственно к этому важнейшему делу, пред-

ставляется ему пока блажью — в лучшем случае делом, до Журавлей посторонним. Но многие факты заставляют его задуматься над тем путем, которым он ведет колхоз, и не последним из них оказывается отказ младших сыновей от его громадного нового дома как от лишней обузы. . .

Что же, наступление коммунизма неотвратимо, новые нормы морали, новый облик человека, которому жить при коммунизме, все явственней; поймет и Иван Книга старший, поймет и Григорий Книга, его сын, поймет и Егор Подставкин, разрывающийся между любовью к жене и стародавними представлениями о «настоящем хозяйстве», что достаток и благосостояние — это только подспорье, а не цель счастливой жизни, а подлинное счастье заключается в том, чтобы быть Человеком во всей полноте возможностей, доступных ему.

Именно это и имел в виду секретарь райкома Иван Нестеренко, когда в разгар пахоты настоятельно советовал председателю колхоза Семену Давыдову продать двух быков и купить на вырученные деньги книги.

4

Качества, характерные для человека коммунистического мировосприятия, всегда стояли в центре внимания советской литературы, интерес к людям, которым принадлежит грядущее, возрастает с каждым годом, с каждым днем, по мере приближения к коммунизму.

Образ положительного героя нашего времени получил в литературе последнего трехлетия глубокую, интересную и свежую трактовку.

Любимые герои М. Шолохова — это те, которые поднимают вековую целину человеческих душ, человеческих отношений. Шолохов акцентирует наше внимание на самоотверженном труде Давыдова, Нестеренко, Нагульнова и других, подобных им. Смешно даже предположить, что эти люди работают ради денег, да и никакие деньги не могут возместить затраты их сил. Эти настоящие коммунисты работают в первую очередь ради идеи, ради людей, и горение непрерывного огня в их душе возможно лишь потому, что труд на благо общества доставляет им высшее наслаждение, какое только доступно человеку. Жизнь для людей и смерть за людей — таков путь героев Шолохова, в характере которых столь явственно и отчетливо проступили черты людей грядущего: коллективизм, высокая сознательность, самозабвенная любовь к общественному труду.

Добро родит ответное добро, огненный пример зажигает многих, преобразует внутренний мир людей, казаки по-иному начинают относиться к людям, к работе, к колхозу.

С особенной силой Шолохов раскрыл братские отношения людей — прообраз отношений всех людей будущего, показывая духовную близость единомышленников. Откровенность, теплота, даже нежность, полное совпадение взглядов на смысл своей деятельности, чуткость, чувство локтя, взаимная требовательность — словом, все то, что только может возникнуть между единомышленниками, соратниками великого дела освобождения трудящихся — все это возникло при знакомстве и беседе Давыдова и Нестеренко. Прообраз отношений между людьми будущего. . .

Великий мыслитель и революционер К. Маркс определил когда-то коммунизм как «решение загадки истории»,⁷ которая состоит в противоположности интересов человека и общества. С ликвидацией института частной собственности начинают совпадать интересы отдельных людей как

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 241.

между собой, так и по отношению ко всему народу, государству. «Коммунизм как *положительное* упразднение *частной собственности* — этого *самоотчуждения человека* — и в силу этого как *подлинное присвоение человеческой сущности* человеком и для человека; а потому как полное, происходящее сознательным образом и с сохранением всего богатства достигнутого развития, возвращение человека к самому себе как человеку *общественному*, т. е. *человечному*».⁸

Таким образом, в отличие от капиталистического общества с его законом «человек человеку — волк», коммунизм, как говорит К. Маркс, определяется прежде всего *человечными отношениями людей между собой*.

У нас много и справедливо пишут о любви к труду как характерной черте человека коммунистического мирозерцания. Иногда говорят о любви к труду как о главной черте его духовного облика. Думается, это важнейшее качество следует все же трактовать в необходимом контексте. Virtuозы, мастера существовали всегда, в конце концов Гришка Книга — тоже великий любитель поработать — но для себя. Значит, определяя главное в человеке будущего, следует говорить о его отношении к людям и общественном характере его труда.

Именно так и освещает эту важнейшую проблему Н. С. Хрущев. «Уже сейчас в облике передовых людей нашей страны, — говорит он в своем выступлении, — видны черты человека коммунистического завтра. Эти черты все более проявляются и раскрываются в их мировоззрении, в повседневной трудовой и общественной жизни, в быту. Труд на благо общества становится для них первой жизненной потребностью; превыше всего ставят они интересы общества» (стр. 8).

Меняется жизнь, меняется человек.

Вадим Кожевников, чья повесть «Знакомьтесь, Балуев» увидела свет в 1960 году, сосредоточивает свое внимание в первую очередь на том главном в моральном облике людей настоящего, чему предстоит крепнуть, развиваться и расти и что будет определять облик человека коммунистического будущего.

Люди все органичнее ощущают братскую взаимосвязь каждого с каждым и каждого с обществом. Балуев дерется за каждого человека как за свое личное счастье — и рабочие это чувствуют. Симпатию в коллективе вызвал его поступок, который сам Балуев самокритично готов был оценивать как проявление административного произвола: он отдал приказ об увольнении со стройки хорошего работника, водолаза Кудяшова за то, что тот чуть «не запорол» семейную жизнь машиниста Гаврилова. Балуев считает разговор по душам со своим подчиненным, товарищем по работе делом более важным, чем иная командировка в министерство. Его неперестанная забота о молодых — Викторе, Изольде, Капитолине, Зине, его чуткое и бережное отношение к столь разным людям, как трубоукладчики Лупанин, Мехов, Вавилов, выдержка по отношению к трактористу, сорвавшему операцию, — все это звенья одной цепи, все идет от глубокой любви и чувства уважения к советскому человеку, которому после войны «огромный памятник из нержавеющей стали надо поставить». Высокая человечность, солидарность по-разному проявляется и у других персонажей: полная откровенность, героический порыв, дружеская критика — автор повести тонко и умело выделяет основную тенденцию развития нового человека.

Наиболее ярко, вдохновенно, всепоглощающе то новое, что составляет суть личности Балуева и большинства других героев повести В. Кожев-

⁸ Там же.

никова, проявляется в их отношении к труду. Надменный, сухой «профессор и каллиграф сварного шва» Шпаковский плачет, когда выясняется, что в браке он не виноват и его шов безупречен; суровый Балугев безудержно радуется, добыв катушку крайне необходимого строительству стального троса; приходит в хорошее настроение омраченный семейными неприятностями Вавилов, увидев художественную работу Лупанина, и т. д. Пожалуй, немногие книги с такой силой и вдохновением изображают процесс свободного творческого труда свободных людей, как повесть «Знакомьтесь, Балугев»!

Тема воспитания коммунистического человека сложна и многообразна и решается нашей литературой в самых различных аспектах. Творческое задание романа «Иначе жить не стоит» В. Кетлинской можно, пожалуй, определить как рассказ о красоте духовного мира нового человека, рассказ о полноте и богатстве его жизни.

Главные герои романа — Иван Липатов, Павел Светов, Саша Мордвинов — это люди, которые страстно, беззаветно, можно сказать фанатично служат своему чрезвычайно важному делу. На заседании в ЦК, где в необыкновенно острой, драматической ситуации решается вопрос и о судьбе дела, и о судьбе главных героев, И. В. Сталин так определяет значение их работы: «Подземная газификация угля имеет для нас не только экономическое, но и большое социальное значение. Это — возможность ликвидации тяжелого подземного труда».⁹ Кетлинской удалось показать своеобразие творческого труда своих героев. Мордвинова больше увлекает строго научная разработка новых процессов, Светов находит себя в поисках технологических путей подземной газификации, Липатов раскрывается как талантливый организатор и хозяйственник, и вместе — это великолепный ансамбль друзей-единомышленников; их талант, ум и настойчивость оказываются в состоянии преодолеть все трудности и препятствия, которых много — очень много — стояло на пути.

Смелость, принципиальность, честность присущи этим «вихрастым гениям» (как назвал их с оттенком уважения один из недружелюбных оппонентов) и тогда, когда речь идет о явлениях иной — не производственной — сферы жизни. Эти молодые ребята умеют крепко, по-настоящему дружить — даже перед угрозой ареста ни одному из них не приходится в голову подлая мысль о предательстве дела, о спасении собственной шкуры: все за одного, один за всех — так живут они.

Эти люди очень богаты эмоционально — немало страниц и глав романа посвящено любви и семейной жизни героев, их отношениям с женщинами, детьми, родителями, товарищами, врагами. Каждому из них «ничто человеческое не чуждо», они пылко влюбляются, тяжело горюют, верно любят — и так же, как различно проявляет себя каждый из них в работе, так же по-разному они любят, радуются, гnevаются, мечтают, веселятся. Это очень непохожие люди, и объединяет их, так же как и других людей нового, коммунистического облика, главное — представление о смысле жизни, о счастье, которое заключается, «вероятно, в процессе полного использования своих умственных и душевных сил ради того, что тебе дорого» (№ 9, стр. 84).

Воспитание гармонически развитого, душевно цельного, нравственно красивого человека, которому предстоит жить при коммунизме, — такова ныне насущнейшая задача нашей литературы, задача, которую она решает повседневно.

⁹ Вера Кетлинская. Иначе жить не стоит. «Знамя», 1960, № 10, стр. 22. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: номер журнала, страница.

5

Проворно очищая в помощь могучей Куприяновне, колхозной стряпухе, кожуру с картофеля в ожидании, пока проснется Давыдов, Нестеренко спросил: «Ну, как Давыдов? По душе пришелся казакам или нет?» «Пришелся, ничего, — отвечает стряпуха. — Он геройский парень и простой, вроде тебя. А также, из каких фасон наружу не просится, нашему народу нравятся» (стр. 96). Интересные, важные и многозначительные слова! Не сверхчеловеки, не благодетели, не «благородные» вельможи, а простые по обращению, подходу, словам и поступкам нравятся народу руководители, их он считает своими, им по-настоящему верит.

Проблема «руководители и народ», тема партийной работы в высоком, подлинном значении этого слова получила новую, углубленную разработку в нашей литературе последних лет. Ленинские нормы партийной жизни, ленинский стиль партийной работы — вот о чем много и серьезно раздумывали наши писатели.

Большие требования предъявляет время к руководителям. Умение воздействовать на народ и умение учиться у него; непреклонная принципиальность и одновременно человеческая доброта; демократизм и в то же время способность повернуть ход событий так, как надо, не теряя голову перед стихией, — таковы качества тех народных вожаков, о которых с любовью поведали в книгах последних лет М. Шолохов, Б. Полевой, В. Кожевников, Е. Мальцев и многие другие советские писатели.

Павел Григорьевич Балуев, опытный строитель-хозяйственник, по роду своих занятий имеющий дело столько же с техникой, сколько и с людьми, которые ею управляют, все глубже и глубже понимает, что успех дела определяется тем, как настроены люди. А правильное, хорошее их настроение невозможно создать наскоком, криком — с людьми надо работать, беседовать с ними, общаться, объяснять, советовать и советоваться. В. Кожевников рисует сложный психологический комплекс средств воздействия руководителя на окружающих его товарищей.

Анна Калинин, секретарь парткома ткацкой фабрики, бригадир слесарей в прошлом, с течением времени все тоньше научается понимать человеческую психологию, возможную сложность отношений, более того — она понимает, что «мало знать людей, нужно уметь слушать их, нужно в массе разговоров, бесед, споров, советов, начинаний, которыми у секретаря парткома богат каждый день, отбирать крупинцы народной мудрости, едва порой заметные зернышки полезных начинаний, которые со временем могут дать всходы».¹⁰

Свой рассказ о мужании, становлении партийного работника Борис Полевой отнес к трудным 1941—1942 годам; Кожевников пишет о сегодняшнем дне. Обращаясь к 1930 году, Шолохов в образах партийных руководителей подчеркнул те же качества, что Полевой и Кожевников. Тем самым советская литература утверждает то главное, непреходящее, что составляет существо партийного работника, народного руководителя, — этот вывод становится совершенно бесспорным, если к анализу привлечь образы комиссаров периода гражданской войны, в том числе и того комиссара, о котором рассказывал Давыдову Нестеренко: «До нынешних дней вспоминаю его добрым словом и, по совести говоря, еще не знаю, кому я больше обязан своими знаниями и воспитанием: то ли покойному родителю, то ли ему, моему комиссару» (стр. 105).

¹⁰ Борис Полевой. Глубокий тыл. «Советский писатель», М., 1960, стр. 148. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Конечно, в соответствии с действительностью писатели изображают своих героев отнюдь не какими-то сладкоуговаривающими проповедниками — нет, все это руководители, которые неуклонно и требовательно проводят политику партии, добываясь подчас того, чтобы люди шли на лишения, ущемление собственных интересов, на жертвы — во имя общего дела. Но при всем том это *свои среди своих*, а не некая каста, стоящая над прочими.

«Скидок от меня на свое пролетарское происхождение, на неопытность и прочее не жди, но не жди и особой, непоколебимой суровости, какой любят щеголять некоторые партийные руководители, — говорит Нестеренко Давыдову. — Привились у нас в партийном быту, на мой взгляд, неумные действия и соответствующие им выражения: „снять стружку“, „прочистить с песочком“, „продрать наждаком“ и так далее. Как будто речь идет не о человеке, а о каком-то ржавом куске железа... А ведь человек — тонкая штука, и с ним надо, ох, как аккуратно обходиться!» (стр. 103). Жизнь подтверждает правоту Нестеренко: неоднократно приходится Давыдову убеждаться, что поспешные суждения и выводы оказываются прямолинейными и неверными и первый импульс — далеко не всегда является лучшим и справедливым.

Классической с этой точки зрения представляется та сцена, в которой Давыдов сталкивается с казаками, побросавшими в воскресенье работу. В ответ на негодование и упреки Давыдова Устин Рыкалин начинает язвительно возражать ему. Чем возмущенней и доказательней говорит Давыдов, тем злее и несправедливее становятся речи Устина, под конец уже совершенно оскорбительные и издевательские. Неимоверным усилием воли Давыдов сдержал себя — не хлестанул плетью Устина, который провоцировал его на это, а спешил с коня: «Ну что ж, Устин Михайлович, взялся за поводья — теперь веди, привязывай коня. Говоришь, в картишки с вами сыграть? Пожалуйста, с удовольствием! Сдавайте, факт!..»

Но теперь уже чем спокойнее становился Давыдов, тем больше волновался Устин» (стр. 180). И тогда, победив сначала самого себя, Давыдов побеждает и Устина: иначе и быть не могло, на его стороне — интересы самих казаков, но для того чтобы они признали это, Давыдову понадобилось найти ключ к их самолюбию, их психике — его остроумие в споре с Устином расположило к нему и казаков, и Устина несравненно вернее, чем его гнев. После этого стало возможно разобраться в причинах простоя, и сами же казаки помогают Давыдову вернуть на работу женщин.

Между тем Устин — никакой не беляк, а человек с вредным характером. Давыдов признает, что во многом прав этот забияка-казачок, когда говорит: «А ты как действуешь? Не успел к стану подскакать, а уже орешь на всю степь: „Почему не работаете?!“ Кто же по нынешним временам так с народом обращается? Он, народ-то, при советской власти свою гордость из сундуков достал и не уважает, когда на него бросаются с криком» (стр. 188).

Позже Давыдов сумел разобраться, что пустобрех и задира Устин оттого и «клацает зубами», что его нужда заела, что дети его зимой на печке сидят и в школу не ходят: ни одеть, ни обуть нечего — помочь ему надо. А ведь был момент, когда Давыдов «за малым не пустил в дело плетель. В одно ничтожное мгновение он мог зачеркнуть всю свою работу по созданию колхоза, а потом, чего доброго, и положить билет на стол райкома...» (стр. 189). Из того, что «казачишки», «что ни день, то... все новые кроссворды устраивают», Давыдов делает верный вывод: «Ну что ж, буду разбираться! Понадобится, так не то что пуд — целый

мешок соли вместе с ними съем, но так или иначе, а все равно разберусь, факт!» (стр. 193). И Давыдов разбирается, учится понимать людей так, как Нестеренко, который умеет подобрать ключ к каждому, оставаясь при этом самим собой.

Писатели показывают, что главным ключом к человеческой душе, основой основ воздействия на других является сила личного примера. Коммунисты, руководители — там, где труднее, где грозит наибольшая опасность. Бросаются под пули Давыдов и Нагульнов. Сутками не спит Анна Калинина, борясь за фабрику, когда река грозит затопить ее; оставив детей дома, бежит под бомбежкой к рабочим, в цеха, чтобы приободрить их. Самые трудные решения, максимальную ответственность берет на себя Балуев, когда строительству угрожает серьезная задержка, авария, — и так далее.

Интересно отметить, однако, что писатели все большее внимание обращают и на другой процесс чрезвычайной важности: они рисуют не только то, как коммунисты руководят народом, но и то, как они учатся у народа.

Из разговоров женщин на громадной полутемной кухне родилась идея общественных огородов, которую подхватила, развила и реализовала в трудную, голодную весну 1942 года парторг Анна Калинина. Старый врач подсказал взять шефство над госпиталем. У ткачихи Нasti Нефедовой подсмотрела Калинина, как можно обогреваться в лютую стужу теплым кирпичом, и посоветовала другим женщинам согреть себя таким же способом. Так — в большом и малом, обогащаясь народным опытом, народу же и отдают его те лучшие, о которых рассказывают наши писатели.

Беседуя по душам с кузнецом Ипполитом Сидоровичем Шалым, многое узнает Давыдов, о многом задумывается, многое начинает видеть по-новому. Один — хоть семи пядей во лбу — не может ухватить всего сам, сила руководителя — в опоре на массы. Горькую правду приходится выслушать Давыдову от Шалого и об учете труда в колхозе, и о порядках в правлении. «Ты вот и под косилки лазишь, проверку делаешь, как и полагается хорошему хозяину, и в поле живешь, и сам папешь, а что у тебя в правлении делается — ни хрена ничего не видишь и не знаешь... Ты свою власть из рук выронил, а Островнов поднял...» (стр. 140).

Интересно отметить, что народный опыт, народная мудрость совпадают с партийным опытом, партийной этикой. Ведь старик Шалый хоть и другими словами, но учит Давыдова тому же, о чем говорил Нестеренко: для руководителя недопустимо за частностями упускать целое, ведь его общественная роль в том и заключается, чтобы направлять всю работу, — людям прежде всего нужна его голова, а не руки. Интересно и то, что Шалый напрямик требует от Давыдова, так же как этого ранее требовал Нестеренко, покончить свою связь с Лущкой.

«— Это еще почему?

— А потому, что ты связался с этой сукой семитаборной и хуже работать стал. Куриная слепота на тебя напала... А ты говоришь — не мое дело. Это, парень, не твоя беда, а наша общая, колхозная... Эх, Давыдов, Давыдов, не ту бабу ты нашел... Будь ты у меня в кузне подручным, никто из хуторных и „ох“ бы не сказал, но ведь ты же всему нашему хозяйству голова... А голова — великое дело, парень... А вот голова-то у нас в колхозе и не дюже ясная...» (стр. 149—150).

Давыдова любят, критика, которую он выслушивает, направлена на то, чтобы «голова была ясная»: его голова, его чистая совесть, его хозяйственный ум и политическая мудрость нужны людям. Точно так же, остро, но с глубокой внутренней любовью, критикуют в другой книге дру-

гого руководителя — Анну Калининну: народ хочет от своих руководителей, чтобы они во всех отношениях были достойны его доверия, и учит их, помогая им делом и советом, а не портя лестью и восхвалениями, из-за которых не одна голова, как известно, потеряла ясность.

Принципиальная критика — это оружие, которое с успехом использует партия в борьбе с недостатками в жизни и работе людей. «И чем больше такой критики, тем лучше для дела, — говорит Н. С. Хрущев. — Чем чаще человек проходит по своему телу жесткой мочалкой, а может быть, и щеточкой, тем бодрее он себя чувствует» (стр. 12). Об этом и пишут художники, раздумывающие над большими проблемами современности. Руководители же, потерявшие контакт с народом, живущие не ради его блага, а ради своей карьеры, зло высмеиваются нашей литературой.

Мальчик Ростик Соколов в романе «Глубокий тыл», устами которого в данном случае глаголет истина, так вскрывает суть честолюбивого комсомольского деятеля Юноны Шаповаловой, высмеивая ее: «Мне только что звонил по аппарату третий секретарь комсомола. Он сообщил мне, что слышал от второго секретаря, как первый секретарь положительно отозвался обо мне» (стр. 235).

Нет, ради народа и вместе с народом — так живут настоящие партийные руководители. Раздумывая в 1953 году над тем, каким образом совершить крутой поворот в жизни вверенного его заботам края, как добиться подъема благосостояния колхозников, секретарь обкома Пробатов в новом романе Е. Мальцева решает «стучаться в каждую дверь», т. е. дойти до сознания каждого труженика, взяться за дело всем вместе, снизу доверху, — только так, всем народом, и можно совершить великий поворот к новой, счастливой жизни. В этом смысл названия «Войди в каждый дом», в этом пафос литературы, которая решает на новом этапе кардинальнейшие проблемы нашей общественной жизни.

Конечно, в небольшой статье невозможно проанализировать не только все, но даже важнейшие темы, которые решает русская советская литература на нынешнем этапе своего развития. Так, пристального внимания заслуживает, например, тема интернационализма, о которой здесь не говорилось; много интересного есть в разработке так называемых «вечных» тем — прежде всего темы любви. Вероятно, для полноты обзора следовало бы остановиться и на тех проблемах, которые пока разрабатываются неудачно. Здесь, думается, надо сказать о том, что основная сила нашего общества — рабочий класс — не находит достойного художественного отражения в нашей литературе. Не могут вызвать чувства удовлетворения многие книги, посвященные современной молодежи. Читая эти произведения, нельзя составить представления о том, каким же образом выковываются характеры, подобные, например, Гагарину.

Это так. Но и неполнота обзора, и те недостатки, которые есть у нашей литературы, конечно, ни в коей мере не могут помешать выводу: мастера слова глубоко вскрывают важнейшие процессы нашей жизни, советская литература правдиво отражает великий поход нашего народа к коммунизму.



ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ (ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Художественное наследие классиков литературы является действенным фактором духовного развития всего советского общества и развития нашей современной литературы. Знакомство с великим разнообразием произведений, созданных мастерами реализма, вооружает писателя всем тем, без чего он не может осуществить свое высокое призвание. Классические образцы учат пониманию общественной роли искусства, обогащают знаниями, развивают мысль и воображение, совершенствуют мастерство, возбуждают творческую энергию для решения новых задач, диктуемых художникам слова жизнью.

Огромной важностью проблемы литературного наследования и объясняется тот факт, что она привлекает к себе большое внимание наших писателей, критиков и литературоведов. Вместе с тем в самой трактовке вопросов литературной преемственности, в методологии и методике их изучения наблюдаются серьезные недочеты. Поэтому представляется своевременным и уместным напомнить о часто забываемой сложности проблемы и обратить внимание на необходимость пересмотра самих принципов ее исследования. Poleмический замысел, не претендующий на многостороннее освещение проблемы, определил содержание предлагаемой вниманию читателя статьи, касающейся наиболее очевидных, наименее терпимых методологических и методических недостатков в изучении литературных традиций. Соответственно этому в круг рассматриваемых литературоведческих работ почти или вовсе не вошли исследования, в которых интересующая нас тема получила более или менее удовлетворительное решение. Преобладание в статье критических суждений над позитивными вызвано также состоянием изучения проблемы. В настоящее время пока еще легче сказать, *что и как не следует делать*, нежели *что и как следует делать*.

Однако, полагаем, не будет бесполезным уже само по себе указание на многократно повторяющиеся ошибки, объективно выражающие тенденцию к возрождению «теории заимствования», приурочиваемой в данном случае к объяснению наследования традиций в пределах национальной литературы. Речь, следовательно, идет хотя и о невольных, но не случайных промахах отдельных исследователей, и вовсе не об оценке того небольшого числа работ, которые приводятся в настоящей статье лишь в качестве примеров, иллюстрирующих названную тенденцию.

Критика вульгарного понимания проблемы литературных влияний, конечно, не нова, она в истории литературоведения не прекращалась, то усиливаясь, то ослабевая. Сейчас, по-видимому, мы находимся как раз в периоде снижения внимания к проявлениям упрощенной трактовки литературной преемственности. И причина этого, по нашему убеждению, коренится в заметном ослаблении научной разработки вообще вопросов литературоведческой методологии.

1

В работах, посвященных проблеме классических традиций в современной литературе, очень часто проявляется зависимость исследователей от формалистического понимания природы художественного творчества. Об этом свидетельствуют: страсть к выплыванию текстуального сходства с классиками, коллекционирование параллелей, подслушивание созвучий, выслеживание подобий, регистрация похожих образов, ситуаций, слов, поиски готовых моделей для изучаемых произведений, увлечение чисто литературной генеалогией образов и т. д.

Формулы: как и у Пушкина, как и у Гоголя, как и у Некрасова, как и у Толстого, как и у Чехова, как и у Маяковского и т. д. — обильно и удручающе однообразно повторяются во множестве статей и книг, авторы которых поставили себе благородную цель раскрыть идею литературной преемственности.

В результате механического перенесения свойств предшественников на последователей получается нивелирующий ряд: у Некрасова как у Пушкина, у Маяковского как у Некрасова, у Исаковского и Твардовского тоже как у Некрасова и т. д. Творческие индивидуальности упифицируются, выравниваются, сглаживаются. Малые становятся похожими на великих, а все великие — друг на друга. Но, как писал Беллинский, «творения каждого великого поэта представляют собою совершенно особенный, оригинальный мир, и между Гомером, Шекспиром, Байроном, Сервантесом, Вальтером Скоттом, Гёте и Жорж Сандом общего только то, что все они — великие поэты».¹

Нет в литературоведении занятий более легких и более бесполезных, чем подозрительное выслеживание «похожих» или будто бы «похожих» мест, подсказанных будто бы классиками. Например: «Слепцов, как и Гоголь, уделяя внимание городскому саду»; «У Слепцова петербургский полудейский „вездесущ“, как у Гоголя»; «Так же, как у Гоголя, в „Уличных сценах“ у Слепцова публика на Невском проспекте сменяется в зависимости от часа дня»² — и т. д.

Исследовательские трудности в этих занятиях минимальные. Мысль не испытывает препятствий, сопряженных с проблемой, так как не предполагает об их существовании. Ведется чисто зрительная работа по выявлению внешних очертаний сходных мест, их подсчету и регистрации, и формулируются выводы ясные и категорические: у Маяковского с Гоголем и Щедриным «сходные, тождественные... образы», Маяковский «несомненно глядел на буржуев-„чистых“ глазами Щедрина», поэт «прямо учится у Щедрина», «подобно Щедрину поэт обнажает пустоту и ничтожность некоторых бюрократических учреждений».³

Здесь, в этих работах, случаи созвучия, сходства, аналогии, имеющие место в произведениях сравниваемых авторов, без надлежащего размышления о причинах наблюдаемых явлений и о возможности их независимого происхождения ставятся в генетическую связь и объявляются результатом воздействия старшего на младшего, воздействия же трак-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 28.

² Э. Л. Войтоловская. К вопросу о гоголевских традициях в творчестве В. А. Слепцова. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 198, Кафедра русской литературы, 1959, стр. 135, 139, 140.

³ А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского. «Ученые записки Шуйского государственного педагогического института», вып. III. 1956, стр. 7, 8, 15, 43 (курсив мой, — А. Б.).

туются обычно как прямые и непосредственные, вызванные сознательным, преднамеренным обращением ученика к учителю, литературное произведение превращается в сумму персональных влияний, в пестрый ряд наслоений. Здесь находят мнимое отражение большого писателя в малом и, стремясь на этом шатком основании прославить ученика, проваливают его, невольно превращая в бездумного копииста. Здесь все следы явного подражания, заимствования, цитации воспринимаются как нечто высокое, заслуживающее похвалы и даже восторга.

Одним словом, здесь восхваляется то, что в лучшем случае заслуживает снисхождения (когда речь идет о незрелости, подражательности начинающего писателя) или даже порицания (когда перед нами явный пример литературного эпигонства).

Конечно, всякое бывает на свете. Есть и писатели, которые сочиняют свои книги по книжным источникам, пишут с постоянной оглядкой на модели, пользуются только готовыми, унаследованными формами. К такого рода сочинениям метод выявления заимствований вполне пригоден. Но как произведения их не имеют отношения к искусству, так и изучение их не имеет ничего общего с наукой о литературе. И если по тем или иным причинам приходится писать о специалистах литературного монтажа, то писать надо, не впадая в неуместный здесь риторический пафос, писать только как о печальном явлении, дискредитирующем идею преемственности.

Но в статьях, рассматриваемых нами, речь идет, как правило, о крупных советских художника слова, которые во имя приобщения к классическим традициям совершенно напрасно подвергаются жесточайшему публичному наказанию.

Погоня за аналогиями, обнаружение совпадений (в большинстве случаев совпадений лишь кажущихся, а если и действительных, то часто имеющих независимое происхождение), открывание литературных источников там, где источником была реальная действительность, и т. д. и т. п. — все это повторяется в длинном ряде статей и книг.

Конечно, отводится место и для оговорок относительно необходимости понимать усвоение традиции как процесс «творческой переработки». Но вслед за благонамеренными пожеланиями продолжается все то же однообразное коллекционирование «текстуальных совпадений».

Сама степень положительной оценки современного писателя в такого рода работах оказывается в прямой зависимости от количества открываемых в его произведениях мест, напоминающих или якобы напоминающих чем-то творения великих предшественников. Указание на сходство с произведениями классиков становится основной и высшей мерой оценки современных художественных произведений. В связи с этим растет количество литературоведческих стилизаций под Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Толстого и Чехова, Горького и Маяковского и т. д. И сам Маяковский, отличавшийся во всем самобытностью и оригинальностью и всегда страстно воевавший с увлечениями «традиционалистов», во многих работах старательно уподобляется Пушкину или Некрасову.

В «Педагогической поэме» А. С. Макаренко, обособляя частности и произвольно анатомируя произведение, ищут (и, конечно, находят!) традиции Лермонтова, Гоголя, Помяловского, Чехова, Горького, Маяковского, Серафимовича, Фадеева и т. д. Поиски продолжаются и угрожают оригинальному автору полным лишением прав на творческую самостоятельность.

Одному кажется, что Макаренко, советовавший «учиться у Лермонтова», пишет в лермонтовской манере: «... почти не рассказывает — не опи-

сываает настроений и переживаний героев, а передает их в действиях и поступках». ⁴ Другому представляется, что Макаренко, «подобно Чехову», отмечает перемену во внешнем облике персонажей. ⁵ При этом и лермонтовская и чеховская манера понимаются весьма произвольно и примитивно. А когда доходят до «гоголевской манеры», то, забывая всех прочих предшественников, превращают Макаренко в раба этой манеры, копииста гоголевских положений, ситуаций, сцен, эпизодов, образов. Вот образцы «гоголевских мест» у Макаренко, открываемых в статье, санкционированной авторитетной маркой Ленинградского государственного университета:

«Празднование дня „первого снопа“ в колонии им. М. Горького напоминает сцену избрания кошевого («Тарас Бульба» Гоголя)».

«... Там, где речь идет уже о жизни и борьбе организованного коллектива, о красоте человеческого подвига, начинают ощущаться интонации повести „Тарас Бульба“...»

«Следует вспомнить и описание двух гопаков: в „Педагогической поэме“ и в повести Гоголя „Тарас Бульба“. В обеих картинах, полных буйной радости, веселья, авторами передается торжество свободного и счастливого человека».

«Эпизодические персонажи „Поэмы“ какими-то отдельными черточками напоминают гоголевских. „Добрая, разговорчивая и глупая“ эконожка *чем-то* похожа и на Пульхерию Ивановну и на Коробочку».

«А Верхолыха, провозжающая „монологом“ колонистов — „лыцарей“, отбравших у нее самогонный аппарат, при всем отличии от гоголевских персонажей, имеет *что-то* общее с гоголевской Хиврей, также провозжающей задорной руганью озорного парубка, которому так приглянулась Параська».

«Даже в одном из центральных героев „Поэмы“ Каллис Ивановиче есть *что-то* от гоголевских старпчков типа Рудого Панько».⁶

В таком роде построена вся статья, автору которой всегда кажется, что персонажи Макаренко совершают поступки, характеризуют себя, ссорятся, пляшут, произносят смешные речи — *по-гоголевски* и вообще «чем-то напоминают» гоголевские образы. Автор статьи не дает и даже не пытается дать себе отчет в том, чем же конкретно напоминает Макаренко Гоголя, какими причинами это вызвано и так ли уж часто напоминает первый второго; он просто регистрирует свои личные ощущения, превращая их в аргумент плодотворного воздействия Гоголя на Макаренко.

Зависимость Макаренко от Гоголя усматривается не только в отдельных эпизодах и образах, но и во всем внутреннем облике писателя. Элементы юмора и сатиры в произведении Макаренко генетически связываются с гоголевскими произведениями. «Таким образом, — заключает автор, — в стиле „Поэмы“ читатель улавливает и гоголевский лиризм, и патетику, и сатиру».⁷ Так выходит, что Макаренко во всем подражал Го-

⁴ Г. С. Макаренко. Работа А. С. Макаренко над созданием «Педагогической поэмы». В кн.: А. С. Макаренко. Статьи. Воспоминания. Неопубликованные произведения. Изд. Львовского государственного университета, 1949, стр. 133.

⁵ Т. П. Ден. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко. (О некоторых художественных особенностях романа). «Вопросы советской литературы», т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 335.

⁶ Н. А. Морозова. Из наблюдений над стилем «Педагогической поэмы» (Макаренко и Гоголь). «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 230, серия филологических наук, вып. 32, 1957, стр. 221, 222, 223, 224 (курсив мой — А. Б.).

⁷ Там же, стр. 226.

голю: и в частностях, и в общем строе своего произведения, и даже в том, в чем живая личность всегда удерживает за собой право на самостоятельность — в своем эмоциональном настроении. Вопреки желанию автора объективно получилась самая несправедливая и унижительная критика. К счастью, она ввиду своей несостоятельности не может повредить авторитету оригинального писателя и остается лишь одним из примеров вольного фантазирования на тему о традициях.

Иногда в увлечении поисками литературных влияний воздействию традиции приписывают такие свойства писателя, которые ей, в сущности, не подвластны. Так, например, генезис юмора в творчестве советских писателей нередко объясняют влиянием Гоголя, Щедрина или Чехова. Такое заключение по своей абсурдности равносильно утверждению, что художественный талант можно заимствовать из чужих рук. Художественный юмор — свойство дарования. Возможно стимулирование юмористического таланта соответствующими литературными образцами, возможно заимствование и освоение отдельных комических приемов, но если способность к юмору не заключена в собственном даровании писателя, то никакие литературные прививки не помогут.

И такова уж логика этой дурной «традиции» увлечения формальными аналогиями в поисках классических традиций, что даже содержательные работы нередко бывают испорчены буквализмом, все той же страстью искать похожие фразы и одинаковые слова. Читаем: «Чеховская концовка в „Дуэли“ — „Стал накрапывать дождь“ — точно воспроизводит фразу Л. Толстого из восьмой главы „Холстомера“... Видимо, отдельные особенности „Холстомера“, в том числе и лаконично-выразительное „Стал накрапывать дождь“, хорошо запомнились и хранились в тайниках творческой памяти писателя. А когда Чехов писал финал „Дуэли“, то близкая ему по лаконизму и художественной функции *толстовская фраза* всплыла в сходной психологической ситуации как неосознанная реминисценция».⁸

Толстовская ли эта фраза, побудившая автора к столь глубокому размышлению? Есть ли в ней вообще что-либо специфическое для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя? Утверждаем: ровно ничего. Возьмите современные словари литературного языка и там вы найдете примеры употребления данного выражения многими писателями, начиная с Пушкина.⁹ Загляните в словарь 1814 года и опять вы встретите указание на это выражение.¹⁰ Оно общеупотребительно, оно общерусское, так как служит элементарным, естественным определением вполне конкретного явления.

Философия вокруг фразы «стал накрапывать дождь» в работе автора, зарекомендовавшего себя исследованиями по Чехову, показалась нам первоначально забавной шуткой, высказанной для последующего ее разоблачения. Однако автор остается серьезен и в дальнейшем утверждает, что выражение «стоял, как вкопанный» в рассказе Чехова «На пути» является «гоголевским сравнением», заимствованным из рассказа «Ночь перед рождеством», где «как вкопанный, стоял кузнец на одном месте». И, конечно, усвоенная исследователем логика обязала его при-

⁸ Леонид Громов. Чехов и его великие предшественники. В кн.: Великий художник. Сборник статей. Ростовское книжное издательство, стр. 82 (курсив мой, — А. Б.).

⁹ Толковый словарь русского языка, под редакцией Д. Н. Ушакова, т. II, М., 1938, стр. 371; Словарь современного русского литературного языка, т. 7, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 280—281.

¹⁰ Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный, часть III, СПб., 1814, стр. 1103.

знать, что встречающиеся у Чехова слова «скучно и грустно» внушены лермонтовским стихотворением «И скучно, и грустно».¹¹

А вот статья, которая грешит уже не буквализмом аналогий в изучении традиции предшественников у Чехова, а бездоказательными сближениями советских писателей с Чеховым на основании весьма общих признаков, не дающих сколько-нибудь определенного представления о соотносительности творческих индивидуальностей. Автор статьи припоминает в связи со «Степью» Чехова все те произведения советских писателей, заглавия которых или содержание касается степи, хотя художник, изображающий степь, может стоять дальше от Чехова, нежели художник, описывающий, например, море. Внешнее сходство темы в произведениях двух писателей ничего не говорит в пользу художественной преемственности.

В статье также доказывается, что «Павленко вслед за Чеховым заботится о том, чтобы были переданы особенности индивидуального восприятия ребенка», что «Павленко близок к Чехову и своей любовью к детям», что «по-чеховски тепло, с мягкой улыбкой взрослого человека смотрит Павленко на своих маленьких героев в повести „Степное солнышко“, в романе „Счастье“, в последнем рассказе „Дети Кореи“, в статье „Дети и мы“».¹²

Известно, что любовь к детям свойственна всем нормальным людям, что если художник слова изображает детей, то он должен верно передавать их возрастные особенности. Зачем же в таком случае верно их изображение приписывать только Чехову и подозревать Павленко в неспособности самостоятельно, без помощи Чехова, возвыситься до общечеловеческого чувства любви к детям?

Говорится также, что Павленко применял «чеховский принцип создания разнообразного эмоционально окрашенного пейзажа», «приводил пейзаж в соответствии с характерами героев, их переживаниями, настроениями, подчинял центральной идее произведения».¹³ Другой автор, в свою очередь, полагает, что чеховская традиция в изображении природы, воспринятая, по его мнению, «большинством советских писателей-рассказчиков», состоит в использовании пейзажа как средства психологической характеристики персонажа.¹⁴

Как видим, под чеховским принципом изображения природы авторы этих статей подразумевают то, что вообще характерно для пейзажа в реалистическом произведении.

Мы вовсе не отрицаем зависимости П. Павленко, или К. Паустовского, или С. Антонова от чеховской традиции (такую зависимость признавали и сами эти писатели), а против тех приемов, которыми пользуются исследователи. В слишком абстрактно сформулированных «чеховских» принципах (любовь к детям, соответствие пейзажа переживаниям героев и пр.) нет ничего собственно *чеховского*.

Обращает на себя внимание стремление окружить советского писателя возможно большим числом учителей, найти в изучаемом произведении множество персонально выраженных разрозненных влияний. Эти исследователи, очевидно, полагают, что изучение преемственности завер-

¹¹ Леонид Громов. Чехов и его великие предшественники, стр. 89, 95.

¹² М. Л. Семанова. К вопросу о традициях А. П. Чехова в современной прозе. «Вопросы советской литературы», т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 275, 276.

¹³ Там же, стр. 275.

¹⁴ А. В. Огнев. О традициях А. П. Чехова в творчестве Сергея Антонова. В кн.: А. П. Чехов. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя. Куставай, 1960, стр. 151.

шается составлением списка учителей и отведением каждому из них своего особого места в произведении ученика.

Один находит в изучаемом произведении прямые отзвуки наследия Пушкина, другой открывает гоголевские места, третий требует не забывать чеховского взноса, четвертый, припоминая, что автор похвалил Лермонтова, прибавляет к списку дольщиков и его, пятый спешит выкроить участок для Горького, шестой негодует, что в распределении площадей забыли Маяковского, и принимает соответственные меры по расширению списка дольщиков. Желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленив текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении голоса многих и самых разнохарактерных предшественников — все это приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становится рупором разного рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, то пейзажа и т. д.

Невольно создается впечатление, что некоторые авторы видят идеал исследования в том, чтобы к каждой строке, написанной нашими литературными современниками, найти первоисточник в произведениях великих предшественников. Список учителей растет и растет, на плечи учеников взваливается все более тяжелый груз традиций, и нередко приемники оказываются печальными жертвами непосильной тяжести; исследователь же в своем слепом увлечении не замечает этого и продолжают восхищаться выносливостью избранных им объектов.

И хотя это усердие литературоведов вдохновляется благородным субъективным побуждением возвысить приемников до уровня предшественников, оно неизбежно приводит к противоположному результату: внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов.

Разумеется, думающий читатель, знающий и любящий советскую литературу, не поддается этим внушениям и найдет бессмысленным толкование сатиры Маяковского как переложения сатир Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина; «Педагогической поэмы» Макаренко — как книги, подсказанной чтением произведений Лермонтова, Гоголя, Чехова. «Тихий Дон» Шолохова он будет по-прежнему воспринимать как замечательное произведение нашей эпохи, пройдя мимо статей, уподобляющих шолоховскую эпопею своду реминисценций из «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого, «Матери» Горького, «Чапаева» Фурманова, «Железного потока» Серафимовича¹⁵ и т. д.

Самы попытки уловить преемственность традиций по признакам сходства обличают их авторов в упрощенном понимании сущности традиции. Последняя представляется им в виде простой суммы разрозненных индивидуальных традиций — пушкинской, гоголевской, толстовской, чеховской, горьковской и т. д., в виде некоего склада литературного инвентаря, из которого вещи, обозначенные клеймом мастера, выдаются на прокат по требованию пишущих. В действительности же, конечно, образование традиции, ее жизнь — это сложный процесс. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скрещивании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция включается в более раннюю, пре-

¹⁵ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне». «Ученые записки Магнитогорского государственного педагогического института», вып. VII, 1958, стр. 3—30.

образуя ее; одновременные элементы традиции взаимопроникают и видоизменяют друг друга в дальнейшем творческом процессе. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остается всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер. Читая произведения более ранних писателей, мы неизбежно воспринимаем их через призму впечатлений, полученных от чтения более поздних авторов. Чем продолжительнее время, отделяющее нас от предшественника, тем труднее обозначить, формулировать, выделить в чистом виде его индивидуальную традицию.

Эта синтезирующая работа времени часто забывается, и следствием этого забвения является увлечение *персонификацией* традиций, приписывание одному предшественнику того, что не составляло его исключительной принадлежности, а было общим достоянием многих литературных деятелей.

Так, например, если заходит речь о традиции в области психологического анализа, то независимо от конкретных форм его проявления у последователя (а эти формы весьма разнообразны) почти непременно избирается в литературные родоначальники мастер изображения «диалектики души» Лев Толстой. Как будто другие классики русского реализма, каждый из которых обладал высокой психологической культурой и оригинальным методом проникновения в человеческую психику, ничего существенного не оставили в этой области своим литературным наследникам.

Художественный психологизм Толстого хорош не в абсолютном и универсальном значении, а только в связи с теми задачами, которые преследовал писатель, и теми человеческими характерами, которые его преимущественно интересовали. Предполагать, что толстовский психологический метод затмил или отменил методы других классиков, — значит упрощать и унифицировать сложную проблему художественного постижения человеческой психики.

С такой же непродуманной торопливостью лаконизм в обрисовке типов возводится почти обязательно к Чехову, хотя лаконизм письма был характерен не только для него, но, например, в едва ли меньшей степени и для Лермонтова и Тургенева и был вообще одной из примечательных черт русского реализма.

Когда речь заходит о сатирической традиции в творчестве Демьяна Бедного или Маяковского, то присущие вообще сатирической поэтике приемы проица, комизма, аллегории, фантастики, гиперболы, гротеска, зоологических уподоблений возводятся как к первоисточнику к сатире Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Некрасова.¹⁶ Поскольку гоголевский, щедринский, некрасовский акценты в данном случае не уточняются, то и генеалогия приемов, прикрепление их к тому или иному предшественнику остаются неубедительными. Вернее сказать, начало этих приемов следует видеть прежде всего в специфике сатиры вообще и в коллективной художественной сатирической традиции.

Сравнительное изучение литератур разных народов и разных эпох, творчества отдельных писателей и литературных произведений, установление соотношений между ними является одним из важнейших методов

¹⁶ Б. С. Бесчеревных. Сатирические традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина в басенном творчестве Демьяна Бедного «Ученые записки Адыгейского государственного педагогического института» т. I. Майкоп, 1957; А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского, и др.

литературоведческих исследований, необходимых как для более глубокого постижения сущности отдельного факта и его связей с другими, так и для типологических обобщений идейного, проблемно-тематического, жанрового или стилистического характера. В частности, изучение советской литературы в ее соотношениях с русской классической литературой раскрывает закономерности историко-литературной преемственности в художественном развитии общества двух эпох, показывает то, что нас связывает с прошлым, и то, что нас разделяет, позволяет выделить элементы традиции и новаторства в современной литературе. Поэтому не только важно, но и необходимо изучать литературу эпохи социализма на широком историческом фоне.

Однако, как свидетельствуют приведенные выше примеры, в современных литературоведческих исследованиях нередко приходится наблюдать ограничение задач сравнительного изучения только поисками литературных «влияний», простых заимствований, готовых художественных «моделей» для генеалогии произведения того или иного советского писателя. Открываемые в произведениях сравниваемых писателей, иногда разделенных целыми эпохами, соотношения, параллели, созвучные мотивы поспешно интерпретируются как проявление прямой зависимости более позднего от более раннего.

При этом поиски преемственности традиций в большинстве исследований замыкаются пределами жанра. В прозаике ищут прозаиков, в поэте — поэтов, в драматурге — драматургов, в романисте — романистов, в новеллисте — новеллистов, в сатирике — сатириков. Соответственно такому пониманию предполагается, что в «Хождении по мукам» А. Толстого или «Тихом Доне» Шолохова следует искать прежде всего отзвуки «Капитанской дочки» Пушкина, «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого. Если же объектом сравнительного изучения являются поэмы Твардовского, то опять-таки дело начинается с выбора соответственной жанровой «модели» в творчестве поэтов-предшественников.

Несомненно, что преемственность между писателями, работающими в одном и том же или в родственных жанрах, наиболее проявляется и удобнее для научных наблюдений. Но несомненно также, что движение традиции по линии жанра есть лишь одно из проявлений преемственности. Значительно больший интерес и, конечно, больше трудности в изучении преемственности представляют ее, так сказать, «перекрестные формы»: воздействия прозаика на поэта или поэта на прозаика, романиста на рассказчика или драматурга, рассказчика или драматурга на романиста и т. д. Едва ли будет ошибкой считать, что, например, поэт Пушкин оказал на прозаика Гоголя большее влияние, чем на поэта Некрасова, а Некрасов в свою очередь испытал со стороны Гоголя более сильное воздействие, даже в области художественной формы, нежели со стороны предшествующих или современных ему поэтов.

«На меня, — говорил Шолохов, — влияют все хорошие писатели. Каждый по-своему. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мной и Чеховым? Однако и Чехов влияет...»¹⁷ И только вследствие жанрового понимания преемственности Чехов, не писавший романов и эпикей, остается в тени при изучении художественных предшественников Шолохова. Можно было бы привести множество подобных примеров, свидетельствующих о недостатках применения сравнительного метода в изучении советской литературы.

¹⁷ «Литературная газета», 1941, 16 марта.

2

Если в изучении классической традиции наблюдается тенденция окружать советского писателя толпой «учителей», отводя каждому из них свою долю в произведении ученика, то творческое взаимодействие литературных современников трактуется обычно в плане односторонних воздействий, идущих со стороны Горького и Маяковского. В прямую зависимость от первого ставят прозаиков, от второго — поэтов.

В литературе социалистического реализма произведения М. Горького — образец воплощения той подлинной преемственности лучших художественных традиций прошлого, которая, обогащая художника опытом многих предшественников и современников, оставляет его творцом-новатором, свободным хозяином литературных замыслов, внушаемых переживаемой эпохой.

М. Горький оказывал при жизни и продолжает своими произведениями оказывать огромное и разностороннее влияние на современных писателей. Естественно поэтому, что выяснение роли Горького в развитии нашей литературы является одной из самых важных проблем советского литературоведения, и хорошо, что этой проблеме уделяется большое внимание, что специально ей посвящено немало работ и что ее не минуют все те, кто изучает историю советской литературы в целом или же творчество ее отдельных представителей. Но методология исследования данной проблемы страдает серьезными изъянами.

Исследователи сплошь и рядом лишают младших современников Горького малейшей самостоятельности. Напишут ли они о молодом революционере, сейчас же будет заявлено о влиянии на этот образ образа Павла Власова; покажут ли они мать революционера, сейчас же она окажется в писаниях интерпретаторов вариацией Ниловны; зайдет ли речь об автобиографических произведениях — и в них ищут отражение автобиографической трилогии Горького, и т. д. Все писатели, обращающиеся к фольклору, поступают так будто бы только под воздействием призыва Горького учиться на традициях устно-поэтического творчества народа.

Ищут горьковские «похожие» образы, темы, выражения — и, конечно, находят! Кропотливо подмечают, регистрируют элементарные сходства (чаще всего — воображаемые) — и этим удовлетворяются. При этом забывается, что если очень похоже — значит плохо. Между тем сам Горький о своих литературных современниках был иного мнения. Он видел в них много сильных, вполне самостоятельных, оригинальных дарований. Он учился не только у великих предшественников, но и у своих младших современников. Он говорил: учусь «даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с умением, но голоса звучат по-новому сильно и свежо».¹⁸

Может быть, ни в какой другой сфере духовной деятельности общества не бывает так велика роль выдающейся личности, как в сфере искусства. И чем крупнее художник слова, тем значительнее его воздействие на других писателей. Но это воздействие не одностороннее. Гении сами вырастают на широком основании жизни, сами испытывают идущее «снизу» влияние массовых общественных сил, в том числе и литературных. И нельзя представлять дело так, что движение опыта, «традиции» идет только в одном направлении, только от великих к малым, ниспадает с горных высот. Массовое литературное движение всегда является необ-

¹⁸ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 264.

ходимой исторической предпосылкой для рождения гениальных писателей. Это нередко забывается, когда речь идет о Горьком. Вместо того, чтобы показать гения социалистического реализма как вершину, опирающуюся на широкое основание, как деятеля, окруженного многочисленным племенем писателей, рожденных, как и он, социалистической революцией, нередко показывают его уединенным утесом. Для того чтобы не впасть в этот своеобразный «культ личности», следует искать не только созвучие советских писателей с Горьким, но и созвучие Горького с писателями его времени, раскрывать не только то, что он дал другим, но и что сам как художник получил от других.

В свое время Н. К. Пиксанов справедливо предостерегал: «Не надо гиперболизировать значение Горького. Не надо монополизировать исключительно за ним роль воспитателя национальных литератур». ¹⁹ Это предостерегающее слово и поныне актуально.

В статье «Горьковские традиции. (К постановке вопроса)» К. Зелинский предпринял вполне своевременную и во многом ценную попытку критически пересмотреть упрощенный подход к изучению горьковских традиций в литературах народов СССР и внести ясность в методологию этого вопроса. Автор возражает против сведения использования горьковского опыта «к простому перениманию горьковских идей и даже образов, сюжетов и положений», ²⁰ против некритического отношения к декларативным высказываниям отдельных писателей братских народов о значении М. Горького для их творчества, призывает не забывать о национальных истоках и национальных традициях творчества того или другого писателя, о примате действительности над литературными влияниями и т. д. Однако когда К. Зелинский переходит от своих верных программных положений к их практическому применению в анализе творчества писателей, он порой сам становится на отвергаемый им же самим путь — путь поисков элементарных фактических подобий или же констатации слишком отвлеченных созвучий, утверждаемое восхождение которых к Горькому не может быть доказано. Приведем некоторые примеры.

Пример первый: сопоставление «Абая» М. Ауэзова и повестей «Детство» и «В людях» М. Горького.

«Подобно тому как Алеша Пешков в семье своего жестокого деда старика Каширина инстинктивно тянулся к бабушке, которая знала столько народных пословиц и песен и была каким-то живым воплощением и женского добра и народной мудрости, так и мальчик Абай инстинктивно тянется к бабушке Зере и своей матери Улжан в полигамной семье своего сурового и жестокого отца Кунанбая...»

Подобно тому как бабушка в „Детстве“ Горького является носителем народной мудрости, человеколюбия, любви к миру и красоте природы, такой же „большой матерью“, чья жизнь незримо слита с жизнью народа и самой природы, представляется бабушка Зера в романе казахского писателя.

Подобно тому как в „Детстве“ первые впечатления красоты природы в поездке по Волге сменяются неожиданно мрачными впечатлениями, ставящими в тупик Алешу Пешкова (смерть отца, гроб брата на пароходе), так же сменяются впечатления и у юноши Абая. Сначала картины необозримой степи, приближение к родному аулу, ожидание встречи с близ-

¹⁹ Н. К. Пиксанов. Горький и национальные литературы. Гослитиздат, М., 1946, стр. 88.

²⁰ К. Зелинский. Литературы народов СССР. Статья. Гослитиздат, М., 1957, стр. 155. Далее ссылки приводятся в тексте.

кими, и вдруг история с бедняком Кодаром, зверство отца. Подобно тому как дед Каширин, деспот и самодур, выгоняет Алешу из дому и пускает „в люди“, так и Абай живет в ауле бабушки и матери, каждый день ожидая грозы со стороны такого же деспота и самодура отца, хранителя патриархально-родовых устоев. Можно найти созвучия даже в пробуждении романтической влюбленности обеих юношей. У Алеши — к „фарфоровой закройнице“ Людмиле, у Абая — к Тогжан» (стр. 212, 213—214).

Прерываем выписку, чтобы сказать, что и взаимная привязанность внука и бабушки, и бабушкины сказки, и жестокие отцы или деды, и смена детских впечатлений, и романтическая влюбленность юношей, т. е. абсолютно все содержание наблюденных Зелинским «подобий» не несет в себе ничего специфически ауэзовского или горьковского, все это обыкновенные явления жизни. И если все же Ауэзов для воспроизведения именно этих фактов действительности пользовался горьковскими персонажами, то К. Зелинскому, для того чтобы оставаться последовательным, нужно было бы признать Ауэзова подражателем и не делать такого вывода: «В романе М. Ауэзова нельзя назвать ни одного положения, ни одной сцены, которая была бы непосредственно заимствована или перенесена из произведения Горького» (стр. 214).

Мы убеждены, что этот вывод верен, а список «подобий», будто бы восходящих к Горькому, является искусственным построением.

Пример второй: сопоставление «Воспоминаний» С. Айни с «Детством» и «В людях» М. Горького.

Мальчик Садриддин «сродни Алеше Пешкову из „Детства“. И тетушка Тута, которая рассказывает Садриддину сказки и песни, также неуловимо напоминает нам бабушку из „Детства“... На множество фигур, с которыми сталкивается мальчик Садриддин, он смотрит тем же критическим взором, каким герой „Детства“ глядел вокруг себя... Садриддин, так же как и Алеша, полон любви к книгам, к поэзии, к песне» (стр. 222—223).

Разумеется, не составляет большого труда находить элементарные аналогии в людях одного возраста, а в их семейно-бытовых отношениях всегда можно открыть что-либо общее, что-то «неуловимо напоминающее», если речь идет о детях, родителях, бабушках и дедушках. Но разумеется также, что все это не имеет отношения к проблеме литературной преемственности.

В исследовании К. Зелинского читатель найдет немало примеров, раскрывающих творческую трансформацию горьковского элемента в произведениях тех или иных писателей народов СССР. Но тем рельефнее на этом фоне выступают частично нами приведенные случаи поисков внешних «подобий», компрометирующих отправные, программные тезисы исследователя.

При изучении историко-литературной преемственности важно найти не просто отдельные элементы сходства, а то, что в какой-либо мере характеризует общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов. Только разобравшись в идейном содержании сравниваемых произведений, изучив их связи с жизнью, мы можем открыть подлинно творческое, а не формальное усвоение художественной традиции.

В исследовании проблемы литературной преемственности основная трудность заключается именно в том, чтобы найти у сравниваемых писателей, иногда во многом очень различных, родственные объекты или аспекты изображения, сходные моменты эстетического отношения к действительности. Метод сравнительного изучения писателей на основе внеш-

него сходства в слоге, в образах, в композиции сводит сложную проблему творческого взаимоотношения писателей к подражанию и не дает возможности провести грань между эпигономством и подлинно творческой учебой.

3

Текстуальные аналогии, образные подобия, психологические созвучия в художественных произведениях — понятия весьма субъективные, шаткие, открывающие неограниченный простор для фантазии и потому в научном отношении не надежные.

При богатой эрудиции и развитых ассоциативных способностях можно, например, тянуть преемственные нити от Сервантеса к Твардовскому и усматривать в образе Моргунок из «Страны Муравьев» воссоединение черт Дон-Кихота и Санчо-Пансо.²¹

Внешних, приблизительных, кажущихся аналогий, понимаемых too слишком абстрактно, расплывчато, too, напротив, буквалистски элементарно, можно найти в любых сопоставленных произведениях, взятых без выбора, сколько угодно. Все зависит от желания искать «анalogии». При этом условия шолоховские героини Аксинья, Дуняшка, Ильинична окажутся похожими на толстовских героинь — Анну Каренину, Наташу Ростову, графиню Ростову;²² эпизод казни Подтелкова из «Тихого Дона» может напоминать казнь Тараса Бульбы из произведения Гоголя и суд над Павлом Власовым из «Матери» Горького;²³ М. Исаковский — Пушкина, Некрасова и Маяковского, взятых вместе.²⁴

Очевидно, что нет в литературоведении занятий легче и бессмысленнее, чем это отыскивание в сравниваемых произведениях слишком общих или, напротив, слишком элементарных сходств. Но если даже удастся обнаружить не кажущееся только, а более близкое, убедительное сходство, то все же констатация его еще вовсе не доказывает факта генетической зависимости более позднего литературного явления от более раннего. Обнаружением сходства (действительного, а не мнимого) не заканчивается, а лишь начинается сложная аналитическая работа, которая может опровергнуть или подтвердить первоначальные предположения о литературном происхождении сходства.

Чем вызвано сходство? Не объясняется ли оно общностью предмета изображения или идейно-творческих задач сравниваемых писателей, каждый из которых творил вполне самостоятельно, независимо друг от друга? Таков первый и основной вопрос, выяснение которого может сделать все остальные вопросы о природе аналогий излишними или, напротив, необходимыми в плане изучения литературной преемственности.

Даже представители старого академического литературоведения, преувеличивавшие роль заимствований и влияний, проявляли больше, чем многие современные литературоведы, благоразумия, осторожности, критичности в объяснении генезиса частных литературных аналогий, не спешили возводить их к литературным источникам. Уместно напомнить следующие слова, сказанные более 100 лет тому назад: «Чем проще и есте-

²¹ Я. Эльсберг. Классическое наследие и художественное новаторство литературы социалистического реализма. Гослитиздат, М., 1959, стр. 23—24.

²² И. Лежнев. Михаил Шолохов. «Советский писатель», М., 1948, стр. 420—426.

²³ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне», стр. 4, 8.

²⁴ В. В. Бузник. Раннее творчество М. Исаковского и традиции русской классической поэзии. «Вопросы советской литературы», т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 288—334.

ственнее мысль или форма, тем труднее доказать, что она занята, тем легче предполагать, что она порождена естественною потребностью».²⁵

В 1936 году профессор Софийского государственного университета П. М. Бицилли опубликовал статью «Заметки о Толстом. Бунин и Толстой», в которой указал на ряд совпадений между «Дьяволом» Толстого и «Митиной любовью» Бунина. Последний отвечал автору статьи: «Дорогой Петр Михайлович, а я „Дьявола“ как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так... Так что те строки из „Дьявола“, что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в „Митиной любви“, я впервые в жизни прочел только в *Вашей статье*. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших „господ“ и их „дворов“ была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне „классическое“ в смысле сводничества и любовного свидания».²⁶

Принцип многократности так же приложим к явлениям литературы, как и непосредственно к явлениям реальной действительности. Многократность, известная повторяемость литературных типов, ситуаций, форм может быть не только следствием литературных влияний, но — и это чаще — отражением многократности, т. е. повторяемости явлений изображаемой жизни.

Конечно, в объективной действительности все развивается и изменяется, не бывает абсолютно сходных, тождественных явлений в одно и то же время, тем более относительно сходство явлений разновременных. Но ведь и те литературные аналогии, о которых идет речь, не абсолютны, они также относительны, как и в самой жизни, и очень часто порождаются жизнью. Забвение того важнейшего положения материалистической эстетики, что подлинное искусство есть прежде всего отражение и выражение жизни, приводит к подмене реально-исторического генезиса произведения чисто литературным.

Раскрытие картин непосредственной жизни, отразившейся в художественном произведении, является первой и важнейшей задачей литературоведения. Все другие задачи, в том числе и изучение роли и значения художественных традиций, имеют подчиненный характер, и плодотворное их решение возможно только в связи с пониманием искусства как эстетической формы освоения действительности.

Творческий метод того или иного писателя в целом и отдельные дробные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции. Вообще можно утверждать, что специальное одностороннее изучение произведения с целью выявления в нем традиционного элемента, не связанное с общим толкованием произведения, редко достигает цели и может быть отнесено к разновидностям формалистического метода в литературоведении.

²⁵ Академик И. И. Срезневский. Памятники X-го века до Владимира святого. В кн.: Исторические чтения о языке и словесности в заседаниях II отделения Академии наук 1854 и 1855 гг. СПб., 1855, стр. 13.

²⁶ Письмо И. А. Бунина цитируется по подготовленной к печати работе А. Мещерского «Неизвестные письма И. А. Бунина», которая будет опубликована в следующем номере журнала «Русская литература».

Если все же аналогии склоняют исследователя к признанию факта литературного влияния, то на очередь приходят новые вопросы. Влиял ли источник прямо, непосредственно или же он отозвался опосредствованно, через литературных передатчиков? Осознавал ли сам писатель испытываемое им влияние? Если да, то что побудило его обратиться к литературному образцу? И почему именно к этому, а не другому образцу? И т. д. Это только часть тех вопросов, которые возникают перед исследователем, задавшимся целью установить факты литературных влияний на основании выявленного сходства.

Речь идет вовсе не о том, чтобы игнорировать аналогии, параллели, сходства в сопоставляемых произведениях. Если аналогии устанавливаются правильно, они являются составной частью анализа и предпосылкой для выявления более существенных соотношений. Необходимо лишь соблюдать точность и конкретность в поисках параллелей и не прибегать к поспешным домыслам и выводам.

Очень часто берут или слишком общее или крайне элементарное и возводят к определенному персональному источнику. Но если заняться генеалогией этих слишком общих или слишком элементарных понятий, то можно с одинаковым успехом открыть десятки самых разнообразных источников, в равной мере удовлетворяющих требованию быть оригиналом искомым мест. Их допустимое восхождение ко многим источникам свидетельствует как раз о том, что наблюдаемое сходство не было результатом сознательного, преднамеренного следования кому-либо, а или пришло, независимо от воли автора, из общей, коллективной традиции, или же возникло у данного автора вполне самостоятельно, совпав по стечению обстоятельств с тем, что было у других.

Вхождение традиции старших в творчество младших представляет собою сложный процесс. Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в сознании художника во взаимодействие с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, входят в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации, одним словом, говоря фигурально, становятся неуловимой составной частью того химического раствора, из которого кристаллизуется новое произведение.

Взаимодействие унаследованного и личного оказывается настолько сложным и взаимопроникающим, что ответить на вопрос: что принадлежит традиции и что автору? — всегда бывает трудно и тем труднее, чем крупнее художник, чем мощнее его творческая сила. И не потому, что здесь нет традиции или ее роль была незначительна, а потому, что она *освоена* глубоко творчески, перестала быть *только традицией*, сделавшись органическим элементом духовного развития общества данного времени. Недаром же писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений.

И только тот, кто мыслит себе традицию и новаторство как два зримых и резко различимых аспекта художника, только тот дает себя увлечь поисками аналогий, обозначенных или скрытых заимствований, цитат, реминисценций, т. е. всего того, что лежит на поверхности произведения в виде механических образований, неосвоенных приобретений.

В суждениях о творческой преемственности литературных традиций ничто так ни обманчиво, как внешнее сходство с кем-либо или с чем-либо, подкупающее своей очевидностью. Если это и традиция, то — низшего рода. Это то, что, по определению М. Горького, «входит в Ваше „я“

углом»²⁷ и от чего должно воздерживаться. Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, — всегда в *глубине*, в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии.

Ассоциации литературного ряда оправдывают себя только тогда, когда они естественно возникают по ходу изображения, по свободному художническому велению, когда они диктуются требованиями предмета и задачами изображения.

«Учитесь у всех, никому не подражая»,²⁸ не повторяйте других — такова одна из основных заповедей, оставленных нам великими художниками, многократно ими высказанная и утвержденная их творческим опытом. Изучение опыта мастеров позволяет художнику найти свои, новые формы, наиболее полно отвечающие волнующим его идеям и темам. Чем богаче запас знаний, тем больше простора для самостоятельного художественного синтеза. Писатели, которые стремятся сохранить свою «самобытность» ценою игнорирования достижений предшественников, чаще всего рискуют оказаться в положении рутинеров.

4

Большую путаницу в суждениях о преемственности литературных традиций порождает нерасчлененность самого понятия «традиция». Этот термин, заключающий в себе сложное, многостороннее содержание, очень часто неизменно прилагается как нечто раз навсегда данное к самым разнородным явлениям. И поэтому будет уместным напомнить некоторые истины, касающиеся проблемы классификации литературных влияний и позволяющие более аналитически подойти к пониманию традиции и к формам ее конкретного проявления.

Впрочем, заметим, что как вообще в литературоведении, так и в области изучения влияний еще не выработана сколько-нибудь определенная и устойчивая терминология, которая соответствовала бы современному состоянию науки о литературе и ее усложнившимся задачам. Субъективизм в понимании значения отдельных научных терминов очень часто мешает литературоведам надлежащим образом столкнуться по тем или иным вопросам. Так, в частности, обстоит дело с термином «литературное влияние», в последние годы все более вытесняемым понятием «литературная традиция».

В каждое из этих понятий обычно вкладывается обобщающий смысл, охватывающий все разнообразие форм и видов литературно-художественной преемственности, хотя в своем прямом значении слова «влияния», «традиция» характеризуют прежде всего те влияния, которые проявляются независимо от воли и желаний отдельных лиц, испытывающих на себе эти влияния, и которые осуществляются, так сказать, в процессе самодвижения общественной жизни. Понятию «влияние» мало соответствует то, что называется активной «литературной учебой», и является сознательным освоением культурного наследия. Тем не менее, пока не разработана надлежащая терминология, мы воспользуемся традиционным понятием «литературное влияние» в его обобщающем значении.

Творческий контакт с предшественником может быть случайным, эпизодическим, временным или же более длительным, постоянным. Этот контакт может быть идейно-нравственным, эстетическим, проблемным, тематическим, стилевым или же многосторонним.

²⁷ Цит. по: Конст. Федин. Горький среди нас, ч. II. Гослитиздат, 1944, стр. 151.

²⁸ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. Гослитиздат, М., 1951, стр. 170.

Каждый значительный писатель воздействует на других писателей по-своему, какими-либо своими особыми сторонами, которые у него представлены наиболее ярко. Так, например, литературное влияние Салтыкова-Щедрина, будучи сильным и глубоким в области сатирического направления, в более широких границах не может равняться влиянию, оказываемому на литературу Тургеневым или Чеховым. Влияние Николая Островского связано прежде всего с силою нравственного примера, воплощенного в его биографии и в его романе. Универсальное воздействие — это преимущество немногих, даже из числа великих. Таковы у нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Горький.

Воздействие одного писателя на другого может быть обусловлено внутренней близостью, созвучием творческих замыслов или же, напротив, их контрастностью, полемичностью. Оно может быть непосредственным, прямым или же опосредствованным, косвенным. Например, участь у Горького, наши писатели воспринимают от него не только собственно горьковское, но и то, что пришло к нему в порядке наследования прошлого художественного опыта. Воздействие может быть неосознаваемым, «стихийным» и осознаваемым, когда писатель отдается активной «литературной учебе», преднамеренно обращается к опыту других. В свою очередь, сознательное усвоение традиции может приобретать то глубоко творческий характер, то, напротив, выражаться в заимствованиях, подражаниях, в поверхностных стилизациях, ведущих к эпигоству.

Характеристика разных видов литературного влияния по их буквальному смыслу еще не вносит полной ясности. Каждая разновидность влияния должна изучаться и оцениваться конкретно, в живом текстуральном преломлении, функциональном назначении и в связи с общим смыслом и характером всего произведения.

Так, вообще говоря, подражание и заимствование, как простейшие и низшие формы приобщения к литературной традиции, не могут относиться к достоинствам писателя и чаще всего свидетельствуют об эпигостве. Таким эпигоном был, например, писатель второй половины XIX века М. В. Авдеев — автор романов «Тамарин», «Подводный камень», «Между двух огней», напомиавших то роман Лермонтова, то романы Тургенева. Современники остроумно шутили, говоря, что Авдеев — это псевдоним, которым Тургенев подписывает свои слабые сочинения.

Но подражание, осуществленное талантливым художником, может стать выше оригинала. Иногда подражание и осуществляется с той целью, чтобы усовершенствовать оригинал или дать ему новое идейно-художественное толкование. Таковы, например, произведения Пушкина, написанные в духе свободного, творческого подражания другим поэгам, или пушкинские сказки, подсказанные народно-поэтическими сюжетами.

Точно так же и заимствование может быть простым или даже ухудшенным повторением источника — и тогда оно плохо. Но к нему же может сознательно прибегать писатель с целью более совершенной творческой переработки того, что заимствуется. В этом смысле в литературоведении приобрели классическое значение ссылки на новеллы Боккаччо, пьесы Шекспира, «Фауст» Гете, сюжеты которых предварительно прошли народно-поэтическую или же литературную — иногда многократную — обработку, достигнув в творениях названных авторов наибольшего совершенства.

Таким образом, заимствуя и подражая, писатель может оказаться выше или ниже использованного оригинала, и в зависимости от различного результата определяется конкретная роль и значение этих разновидностей литературного влияния.

Особого отношения требуют факты заимствования и подражания в творчестве начинающих писателей, остающихся, как правило, в течение некоторого времени в зависимости от литературных авторитетов. В данном случае это не должно рассматриваться как эпитонство, это первая стадия обучения. На этой стадии выбор учителей нередко бывает случайным, и как только начинается возмужание, происходит смена идейно-творческой ориентации. Салтыков-Щедрин начинал свой литературный путь с подражаний Лермонтову. Отсюда, однако, вовсе не следует заключать, что в дальнейшем творчестве сатирика лермонтовская традиция имела преимущественное значение. Вообще в исследовании традиций нельзя слишком доверяться свидетельствам ранней поры в литературной биографии писателей.

Прямые ссылки одного писателя на другого, цитация произведений последнего, использование его персонажей, отдельных мыслей, образов, ситуаций и т. д. далеко не всегда говорят о зависимости или влиянии, заимствовании или подражании. Это может означать только то, что первого во втором в каком-то отношении интересовали на правах материала именно эти отдельные места и положения, не уполномочивающие на далеко идущие заключения о литературном влиянии. Делать вывод о более широкой, общей или органической зависимости данного писателя от предшественника только на основании временного контакта было бы крайне рискованно. А между тем некоторые современные литературоведы весьма поспешно строят целые концепции литературного преемства, основываясь лишь на том, что такой-то писатель процитировал, вспомнил писателя такого-то или включил его образ в свое произведение.

Не входя в дальнейшие подробности классификации литературных влияний,²⁹ обратим внимание на некоторые существенные моменты, характеризующие разнообразные пути и способы творческого претворения традиций.

Литературные предшественники воздействуют на литературных последователей не только прямо, непосредственно, но и через общее движение эстетической мысли и литературы, а еще шире — через воздействие на развитие всего общества, воспитывая и его, и формирующиеся в нем новые поколения писателей. Все новые и новые завоевания в художественном развитии общества повышают общий идейно-эстетический уровень, предъявляют новый, более высокий критерий художественности — и это так или иначе сказывается (и не может не сказываться) как на всей литературе данного времени, так и в творчестве ее отдельных представителей. В этом прежде всего выражается роль традиций, преемственность в литературно-художественном развитии.

Общественная жизнь преобразует художественное наследство прошлого в свое достояние по законам исторической преемственности, а не по личной прихоти отдельных лиц. Поэтому встреча с традицией на почве активного, заинтересованного участия писателя в решении важнейших проблем жизни, постижение наследства через осознание его как актуального фактора современного общественного развития есть единственно плодотворный, перспективный путь, которым должен следовать художник в практическом решении проблемы литературной преемственности. Только идя по этому пути, можно выработать правильное отношение к традиции, осознать ее творческое значение и оценить роль различных элементов, ее составляющих. «Изучение классиков, — писал А. Фадеев, — необходимо, в первую очередь, связывать с изучением новой жизни, ибо

²⁹ Напомним, что весьма обстоятельные суждения по этому вопросу изложены Н. К. Пиксановым в его работе «Грибоедов и Мольер. (Переоценка традиции)» (Гиз, М., 1922).

новая жизнь диктует новые формы, новые способы ее выражения. Человек, думающий, что он может позрести новые формы, сидя у себя в запертой комнате, глубоко ошибается. Только новое содержание рождает новую форму».³⁰

На чем основывается связь с опытом предшественников, в каком направлении он воздействует на последователей?

Первый и наиболее распространенный ответ гласит: художественный опыт предшественников воздействует, усваивается и «приживается» по принципу аналогии, конгенитальности творческих индивидуальностей, что и находит свое выражение в известном сходстве творческих задач, тематики, стиля. Опыт прошлого облегчает развитие самостоятельного творчества, «направляя поиски художника в том направлении, которое уже „разведано“ его предшественниками»; «воздействие художественного опыта основано на внутренней близости творческих задач, решаемых писателями прошлого и настоящего».³¹ Ответ верный, но не исчерпывающий содержания вопроса.

Одни писатели читают других не для того только, чтобы предложить свой опыт в аналогичном роде. «Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них».³² В данном случае изучение достигнутого подсказывает движение по еще не разведанному направлению. И чем полнее освоен предшествующий опыт, тем вернее выбор собственного направления. «Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого, — если бы работа первых двух не была совершена ими, эту работу должны были бы совершить Флобер и Мопассан».³³ С приходом в «Современник» Добролюбова Чернышевский переключился с литературной критики преимущественно на статьи другого рода. Подобно этому Салтыков-Щедрин почти перестал выступать с литературно-критическими статьями, когда роль основного критика в «Отечественных записках» взял на себя Михайловский.

Следовательно, преемственность в деятельности творчески близких писателей может выражаться в разделении сфер деятельности по принципу: не делать того, что уже сделано или успешно делается другими, решать новые вопросы, разведывать новые направления. Именно этот тип преемственности, условно говоря — преемственности как сотрудничества на основе разделения труда, объемлет случаи выдающегося новаторства в развитии литературы.

Наконец, творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет внутренней близости, когда они находятся в состоянии идейно-творческой вражды. Вызываемая этим литературная полемика — могучий побудитель к творчеству. Это отрицательное воздействие или влияние по контрасту в той или иной мере сказывается в творчестве любого писателя. В русской классической литературе всего ярче оно проявилось в литературной деятельности Достоевского и Салтыкова-Щедрина, связанных страстной полемикой как друг с другом, так и со многими своими литературными современниками. В советской литературе в этом же смысле выделялся Маяковский.

³⁰ Александр Фадеев. За тридцать лет. «Советский писатель», М., 1957, стр. 565.

³¹ Л. И. Тимофеев. К вопросу о традиции классиков в русской советской литературе. «Литература в школе», 1954, № 5, стр. 16.

³² В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 550.

³³ Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 150—151.

Нередко исследователи литературных традиций и влияний идут по следам прямых высказываний писателей о своих предшественниках и современниках и ставят решение вопроса в прямую зависимость от характера этих высказываний — положительных или отрицательных. Однако предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния, значит проявлять неуместную доверчивость. Признавать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, не следуя за объектом восхищения. Писатели испытывают взаимное влечение отнюдь не только по соображениям творческой преемственности. Очень часто один ценит в другом то, чего не достает ему самому, к чему он вовсе не расположен в силу особенностей своего дарования и по своим творческим интересам. «Натуры Гёте и Шиллера, — писал В. Г. Белинский, — были диаметрально противоположны одна другой, и однако ж самая эта противоположность была причиною и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов; каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе».³⁴

Как положительные отзывы не всегда могут служить доводом в пользу творческой преемственности, так точно и отрицательные отзывы не должны рассматриваться в качестве абсолютного противопоставления возможности влияния. Преемственность реализует себя не только по принципу солидарности, сближения, взаимовлечения, но и по принципу расхождения, контраста, борьбы.

Сложным было отношение Горького к Толстому и испытанное им воздействие со стороны последнего. «Я не знаю, — писал М. Горький, — любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой».³⁵ Очень примечательно это: даже неприятное и враждебное возбуждало творческую энергию. Нечто похожее испытывал Горький в еще более резких своих столкновениях с произведениями Достоевского, находясь с ним в состоянии постоянной творческой полемики. И это опять-таки не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении.

Для того чтобы вынести верное суждение об авторских признаниях, надо их путем анализа проверить объективными свидетельствами творчества сравниваемых писателей.

И есть еще одно — и самое важное — обстоятельство, обязывающее соблюдать осторожность в суждениях о преемственности традиций на основании деклараций самих писателей. Это обстоятельство связано с самой природой традиции как таковой и со спецификой ее воздействия на каждое новое поколение общества.

Известно, что современные писатели нередко проявляют индивидуальное тяготение преимущественно к традиции определенного предшественника — Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и т. д. Но литературная традиция усваивается писателем не только в меру его личной сознательной «учебы» у добровольно избранных учителей. Формирование

³⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 310.

³⁵ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, стр. 285.

новых поколений художников слова происходит не в порядке прикрепления к отдельным учителям, а на основании движущегося эстетического опыта многих писателей, совокушно определяющих уровень художественного развития общества. Традиция великих предшественников (например, Пушкина и Гоголя, Некрасова и Тургенева, Толстого и Чехова) не только приходит к нам каждый раз по индивидуальному призыву, не только *оживает* вследствие непосредственного читательского обращения к наследству, но она, эта традиция, в опосредствованном виде присутствует, *живет* в культуре нашего времени. Литературная традиция сама выступает частью традиции вообще, является составным элементом той среды, которая формирует писателя, питает его творческие замыслы, дает содержание, а в связи с ним — и подсказывает формы его произведениям. Следовательно, усвоение традиции есть результат как субъективных намерений писателя, так и объективных воздействий, оказываемых на него окружающей действительностью. Сложное взаимодействие унаследованного и только что обретенного, традиции и личного почина с трудом поддается анализу, расчленению на составные элементы. И потому писатель не всегда может отдавать себе сознательный отчет в характере и степени испытываемых им литературных влияний.

«Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?» — таким был один из вопросов анкеты, с которой К. И. Чуковский обратился в 1919 году к писателям. Поучительны ответы крупнейших участников анкеты:

Александр Блок. Кажется, да.

М. Горький. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет.³⁶

И эта осторожность понятна. «Всегда так было: творческие приемы большого писателя всасывались другими писателями — подчас незаметно для них самих».³⁷

5

Суждения о значении наследства, лучших художественных традиций прошлого для литературы нашего времени порой грешат излишним профессионализмом. Часто говорят о том, что у классиков надо учиться художественному мастерству — языку, стилю, построению сюжета, композиции и т. д. Все это, конечно, верно. Совершенствование литературной технологии на классических образцах, постижение искусства великих мастеров, их поэтической культуры составляет весьма важную, однако не единственную и даже не главную сторону проблемы творческого овладения наследством.

Еще более важно понять общекультурное значение наследства для наших писателей, значение его как средства воспитания в литературном деятеле всесторонне развитой, интеллектуально полноценной личности, достойной высоких задач своего времени. Воспитание высококультурной личности — необходимая предпосылка для формирования художника. Прежде чем стать писателем, воспитай из себя человека — такова истина, не стареющая во времени. И несомненно, что плодотворным можно считать лишь такое изучение роли литературных традиций, которое раскрывает прежде всего их участие в формировании личности писателя, а затем уж и в формировании его произведений.

Следовать классикам — это вовсе не означает стать похожими на них

³⁶ К. Чуковский. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926, стр. 392.

³⁷ А. С. Серафимович, Собрание сочинений в десяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1947, стр. 344

в чисто профессиональном отношении, подражать их формальным особенностям. Разве так уж важно, что Шолохов или Фадеев, Маяковский или Бедный восприняли некоторые мотивы от своих великих предшественников, или использовали отдельные их образы, или же создали нечто, формально сходное с их произведениями. Стоит ли много говорить об этом? Следовать классикам — это прежде всего научиться так же, как и они, служить великим общественным идеалам своего времени. Первостепенное значение имеет такое воздействие великих предшественников, которое воспитывает высокие идейно-нравственные принципы отношения писателя к действительности, формирует его жизненное мирозерцание, развивает его художественное мышление и его собственную творческую силу.

«... Влияние великого поэта, — писал Белинский, — заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу».³⁸

Ограниченное, узко профессиональное понимание литературного значения классического наследия порождает два предубеждения относительно роли «книжных» источников и, в частности, литературных произведений в формировании писателя и в его творческом процессе.

Одно предубеждение, выражающееся в стыдливом отношении к книжным источникам, внушается боязнью ущемить примат действительности в генезисе художественных произведений. Другое предубеждение, напротив, заключается в стремлении интерпретировать каждое прикосновение писателя к чужой книге как *вливание*, следы которого надо непременно найти в его собственном творчестве. Впрочем, и носители второго предубеждения очень часто, спеленав писателя разного рода «вливаниями», вдруг спохватываются, вспоминают грозный авторитет примата действительности и спешат сделать спасительные оговорки примерно такого характера: несмотря на то, что такой-то писатель учился у таких-то писателей, все же решающее значение для его творчества имела непосредственная жизнь, которую он сам наблюдал и испытал.

Да, нельзя умалять — и невозможно умалить! — значение реальной действительности для художественного творчества. Но что такое «реальная действительность» для художника? Ограничивается ли она кругом фактов и явлений, непосредственным свидетелем которых он был лично сам? И что представлял бы собою жизненный кругозор писателя, если бы его впечатления были замкнуты пространством и временем, только им лично физически и духовно освоенными?

Книги, вобравшие итоги творческой деятельности великих умов и общественно-исторический опыт поколений, оставившие нам верные картины непосредственной жизни разных эпох, — вот что выводит человека из узкого круга его личных наблюдений на широкий простор представлений о человечестве в его прошлом, настоящем и будущем. И каждый человек своего времени, а тем более тот, кто призван быть живописцем общества, должен стоять «с веком наравне», т. е. иметь представление о действительности, измеряемой широкими масштабами завоеванной человечеством культуры. А раз так, то, следовательно, и механическое разделение действительности, внушающей писателю его думы, настроения и намерения, на книжные и «бескнижные», реальные источники оказывается искусственной помехой к уяснению тех оснований, на которых зиждется художественное творчество. Да, главной силой, формирующей

³⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 562.

писателя и определяющей содержание всего его творчества, является та действительность, в которой он живет и действует как гражданин. Но она, эта действительность, утверждает свой примат в духовной деятельности человека и непосредственно, и через книги, через «литературные источники». Недоверие к последним или доверие, но с оговорками проистекает от того, что некоторые литературоведы по очевидному недоразумению приписывают художникам слова узко профессиональное отношение к литературному наследству, полагая, что писатель читает других авторов лишь с той целью, чтобы технологически вооружить себя.

На самом же деле настоящие писатели, как и вообще культурные люди, читают для того, чтобы поднять свой интеллектуальный уровень, с высоты которого шире, полнее и глубже познается жизнь. Вспомним слова М. Горького о роли книг в его жизни. Каждая книга была для него «чудом», книги пели ему о том, как богата и разнообразна жизнь. Приведа длинный ряд имен писателей, ученых, общественных деятелей, взятых из разных стран и разных эпох, у которых М. Горький, по его признанию, всю жизнь учился, он пояснял: «В конце концов я назову это „прохождение“ столь пестрого курса наук *обучением у действительности...*»³⁹ Вспомним, как читал Льва Толстого другой наш советский писатель, А. Серафимович: «Читал, не отрываясь, и... видел не книгу, а реально существующее».⁴⁰

Все дело в том, какие книги, кем и с какою целью читаются. Встречаются, конечно, писатели, которые читают сочинения других ради только сочинений собственных. Не о них речь. И если правдивые книги читаются писателем не с целью подражания, заимствования или только «литературной учебы», а для лучшего познания действительности и активного в ней участия, то такое чтение — не отрыв, а вторжение в жизнь.

Следовательно, не должно быть противопоставления: книга или личный опыт. Хорошо осмысленная книга тоже входит в личный опыт писателя. Книжное самообразование и воспитание иногда приобретают в биографии отдельных писателей даже более значительную роль, нежели их непосредственный жизненный опыт. Только этим и можно, например, объяснить, почему Александр Одоевский и Лермонтов, выраставшие в обстановке замкнутой аристократической среды, так рано проявили свои свободололюбивые настроения и высокое гражданское мужество.

Повторяем: значение литературных источников в формировании писателя не должно трактоваться только в узко профессиональном смысле и служить поводом для поисков литературных «влияний». Дело не в этих влияниях, хотя и они имеют свое место и значение, а прежде всего в овладении наследством, дело в широком вовлечении фактов действительности, в том числе и ее культурных приобретений, в творческий процесс художественного познания жизни. Несомненно, что при прочих равных условиях творческая деятельность писателя находится в прямой зависимости от уровня его культурного развития. И с другой стороны, чем крупнее художник, чем обширнее его художественные замыслы, чем больше он знает и видит, тем многообразнее круг источников, из которых он черпает материал, творчески ассимилируя и перерабатывая его в художественные картины и образы.

Иронизируя над теми, кто считает чрезвычайно важным и возможным установить с полной несомненностью источники, которыми мог поль-

³⁹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 205 (курсив мой, — А. Б.).

⁴⁰ А. С. Серафимович. Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 340.

зоваться писатель, Гете высказал следующее остроумное суждение: «Это смешно! С таким же основанием можно было бы расспрашивать хорошо упитанного человека о тех быках, овцах и свиньях, которых он съел и которые сделали его сильным. Мы одарены известными способностями, но своим развитием обязаны тысяче воздействий на нас великого мира, из которого мы черпаем и усваиваем себе все, что можем, и все, что нам подходит. Я за многое должен благодарить греков и французов; я бесконечно обязан Шекспиру, Стерну и Гольдсмиту. Однако этим источники моего развития далеко еще не исчерпаны; разыскивать их можно до бесконечности, но в этом нет никакой надобности». И вот еще его признания: «Я обязан своими произведениями отнюдь не одной только собственной мудрости, но тысяче вещей и лиц вне меня, которые доставили мне материал. Это были дураки и умные, светлые и ограниченные головы, дети, юноши и старики; все рассказывали, что у них на уме, что они думают, как живут и действуют и какой накопился у них опыт; мне же не оставалось ничего больше, как собрать все это и пожать то, что другие для меня посеяли».⁴¹ Если Гете брал материал отовсюду, то это вовсе не значит, что все, к чему он прикасался, оказывало на него свое *влияние*. Он просто *использовал* все это *под влиянием* своих творческих намерений.

Итак, несмотря на количественное обилие работ, посвященных проблеме традиции и новаторства, можно с полным основанием констатировать, что это один из наиболее запущенных участков современного советского литературоведения.

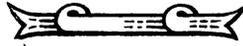
Крайнее упущение проблемы, непонимание всех трудностей и сложностей, сопряженных с ее исследованием, объясняет, почему на эту тему пишут так много, так часто и так охотно, особенно начинающие литературоведы в своих диссертациях. Они и не подозревают, какие подводные камни скрывает та водная гладь, по которой они совершают свои отважные прогулки, и не подозревают потому, что скользят по самой поверхности.

Не будет слишком резким и несправедливым квалифицировать все это как своеобразный рецидив несостоятельной «теории заимствования». В данном случае последняя воскрешается в своем укороченном, суженном виде, находит свое приложение в пределах национальной литературы и берет в свое полное подчинение тему о традициях и новаторстве. Но от этого географического ограничения, очень часто усугубляемого ограниченностью историко-литературных познаний авторов, она не становится лучше, менее порочной.

Скорее, напротив: пороки «теории заимствования» в изучении национальных литературных традиций выступают в наиболее обнаженном виде. Если у настоящих, классических «бенфеистов» была кажущаяся наукообразность, связанная с необходимостью объяснять литературные заимствования из источников, отдаленных большим пространством и временем, то у невольных эпигонов этой теории, представителей так сказать провинциального «бенфеизма», и этой видимости нет. Все осложнения исчезли, осталась простая констатация литературных «аналогий», весьма плоско понимаемых и поспешно объясняемых литературной «генеалогией».

⁴¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408, 845.

Так, большая, огромной важности и сложности проблема литературной преемственности, «традиции и новаторства» от произвольного обращения с нею стерлась, потускнела, измельчала, затерялась в однообразном многописании и поступила в разряд общедоступных публицистических упражнений. Вернуть этой проблеме ее подлинное значение можно не иначе, как только серьезной разработкой методологии и методики ее исследования.



ДУМА О ЧЕЛОВЕКЕ БУДУЩЕГО

1

В последние годы современная тема находится в центре внимания советских писателей. Теперь уже стало ясно для всех, что одним лишь «духом современности» нельзя восполнить в литературе недостаток материала сегодняшнего дня. Современная тема — это прежде всего сегодняшняя жизнь, дела и стремления современников семилетки коммунистического строительства. Разумеется, литература обращается к недавнему и к более отдаленному прошлому, к материалу «отстоявшемуся» и «отлежавшемуся», но самой важной, увлекательной и самой новаторской задачей остается изображение современных процессов, объяснение и анализ «работы нового строения жизни» (*Ленин*) в наши дни, нахождение и развитие ростков коммунизма в социалистической действительности.

Ощутимый вклад в литературу за последние два-три года внесли прозаики. Именно проза особенно глубоко и разносторонне, «крупным планом» показала характер современника, его нравственный облик, перемены в самом человеческом «веществе», происходящие под влиянием развивающихся общественных отношений, трудовой практики, под воздействием всей нашей идейной жизни середины века, пронизанной подлинно ленинским духом, ленинским пафосом. Среди новых романов и повестей следует выделить и положительно оценить «Орлиную степь» М. Бубенова, «Дороги, которые мы выбираем» А. Чаковского, «Сильнее атома» Г. Березко и другие, но особенно примечательной является повесть «Знакомьтесь, Балуев» В. Кожевникова («Знамя», 1960, №№ 4—5) — произведение, удивительно чутко отразившее стремительный темп нашей жизни и то новое во взаимоотношениях людей на производстве и в быту, которое пробивает себе путь в наши дни, — произведение, анализирующее становление человека будущего, формирование которого и является одной из основных целей нашего великого строительства. В. Кожевников, смело вторгаясь в «текущую действительность», не страшась обвинений в «эмпиризме», оперируя как будто бы «частными» фактами, сумел прикоснуться к самой сердцевине советского общественного организма, найти и выразительно показать то главное, что сейчас зреет в душах наших людей. Недаром повесть В. Кожевникова сразу же привлекла широкое внимание читателей и стала предметом многих коллективных обсуждений.

Повесть интересна рассыпанными в ней примерами современной жизни. В ней рассказывается о новом племени тружеников, возникшем в последние годы, — о газопроводчиках, об их трудовом мастерстве, их суровой, беспокойной, кочевой жизни. Ярко говорится в повести и о гуманистическом смысле широкого строительства «дорог голубого огня», кото-

рое является частью больших преобразований, намеченных XX съездом партии.

«Знакомьтесь, Балуев» — это повесть о сегодняшнем дне (действие повести относится к поздней осени 1959 года). Большие и малые события, которые волновали и волнуют нас, получают отзвук в репликах персонажей, в авторском повествовании, в публицистических обобщениях. Решения XX съезда партии и сложение нового стиля партийного и хозяйственного руководства, великие победы Советского Союза в космосе и их вдохновляющее влияние на миллионы людей, историческая поездка Н. С. Хрущева в Америку, поваторские дерзания рядовых тружеников, гигантские стройки коммунизма в Сибири, борьба с опасностью ракетно-ядерной войны, работа совнархозов, дискуссии по вопросам литературы, Вап Клиберн — все это естественно образует широкий общественно-психологический фон, частью которого являются изображаемые в повести события.

Хорошо передается в повести самая динамика нашей жизни, распаивающей за далью все новую даль.

Быстро промелькнули напряженные трудовые будни газопроводчиков, насыщенные подлинной героикой, исканиями. Завершена укладка трассы через реку Впереди у строителей — новые «объекты» в сибирском направлении. Эта динамика подчеркнута концовкой повести. Строители едут на автомашинах к станции «... Никто из строителей даже не покосил глаза в ту сторону, где в широких пойменных берегах в подводных траншеях покоились трубы дюкера, одного из множества водных переходов, проложенных ими на этой трассе... Все это сегодня было для них уже прошлым».

Автор расстается с героями. «Маслянисто блестели рельсы железнодорожного пути, казалось, суживаясь в бездне пространства. Давно исчез железнодорожный состав и вместе с ним погасло струнное звучание рельсовой стали, по новым мчащиеся по ней такие же рабочие эшелоны пробудят ее пение. Эта чудная музыка скорости, музыка пространства поет в сердце каждого». Жизнь на высокой скорости! — вот поэтический «образ времени» в повести В. Кожевникова.

Но и воссоздание примет жизни сегодняшнего дня, и передача динамики событий не составляют основного в повести. И общие черты «образа времени», и внешне событийное движение интересуют автора не сами по себе, а как исходные данные для понимания тех незаметных на первый взгляд, но существенных процессов нравственного развития общества, для проникновения в сущность психологии людей нового типа, которым суждено жить в условиях общества будущего. Содержание повести в основе своей нравственно-психологическое, философское.

2

Автора интересуют главные, «эпохальные» черты советского человека наших дней. Уже на первых страницах повести возникает вопрос: «... какой он, этот человек грядущего?»

В жизни формируется новый тип человека, и этот реально существующий современник позволяет понять новую концепцию человека, новый нравственно-эстетический идеал нашего времени. И в этом плане автора интересует внутреннее развитие людей, те психологические «координаты», по которым можно вообразить себе человека будущего в целостности и завершенности его облика. Это так важно знать, — ведь литература должна предвосхищать будущее!

Автору повести удалось подметить новое в психологии человека наших дней, рождающееся в процессе труда, проследить назревание новых нравственных качеств, которым предстоит получить массовое распространение. Хотя главным героем повести является Балуев, очень часто автор «забывает» о нем и переходит к рассказу о других героях, которые становятся на некоторое время как бы главными в повествовании. Эта «забывчивость» не случайна: тематическую нагрузку Балуева отлично выдерживают и другие персонажи повести — рядовые советские люди.

Итак, труд — вот та область человеческого бытия, где автор ищет ответа на кардинальный вопрос о человеке будущего. В. Кожевников пытливо присматривается к самым обыкновенным, самым обыденным фактам трудовой практики и постепено накапливает материал для суждений о нравственном облике современника.

Прежде всего его внимание привлекает такое чувство, как «производственная ревность». Что это такое? Это, говорит автор, «особый оттенок соревнования строителей социализма». «Будущие коммунистические историки, возможно, его и не заметят: обуреваемые возвышенными чувствами, они, возможно, удовлетворятся только возвышенным. Но мы вовсе не желаем скрывать, что производственный успех ближнего порождает в нас раздражающую ревность, неукротимую жажду „обставить“ этого ближнего».

Говоря об этом чувстве, В. Кожевников зорко отмечает «сцепление» старого и нового в психологии и морали, переходные формы чувств и стремлений наших современников.

Остановимся на одном из эпизодов повести.

«Трассовики» вплотную подошли к участку Балуева, но они замешкались с продеванием плети газопровода через трубу, проложенную под дамбой; погода испортилась, поднялся уровень реки, и вода до половины заполнила трубу. Возникла серьезная угроза на прокладке трассы.

Балуев, «воспользовавшись» бедственным положением «трассовиков», предложил им оказать помощь, которую они вынуждены были принять «с покорным смиренным терпением потерпевших». Испытывая «злорадное наслаждение», он послал своих водолазов, «не преминув при этом составить счет для оплаты услуг». Однако водолазы в своем громоздком снаряжении помочь здесь не смогли. «Выходит, — замечает автор, — осрамились не только „трассовики“, но и Балуев».

Стало подмораживать.

Пока все шло хорошо, «подводники» посмеивались над непроворными «трассовиками». Но когда появилась угроза общему делу, «все человечество утратило юмор и стали походить друг на друга, как положительные герои некоторых наших сочинений». Строители подводного и трассового участков объединились, чтобы справиться с жестоким нападением природы. Балуев направил сюда свои откачивающие средства, хотя на его участке шли в это время напряженные работы.

На гребне чувства солидарности строителей родился героический подвиг «подводника» комсомольца Зайцева.

Подвиг был совершен как бы случайно.

Вместе с товарищами Зайцев возвращался из клуба после лекции «О моральном облике советского человека». Слушал он эту лекцию в большей мере «по обязанности» (он был комсоргом). Лектор оказался неудачным: он главным образом зачитывал вырезки из газет, «подтверждающие правильность его формулировок» (о том, как милиционер вытащил мальчишку из воды, как некая гражданка взяла на воспитание девочку и обращается с нею неплохо и т. п.).

По дороге домой завязался разговор. Один из идущих упрекнул Зайцева, который не захотел отправиться с компанией в ресторан под тем предлогом, что много кушать на ночь вредно: «Ты правильник!» Стала говорить о «показателях» ценности человека. Зайцев, недавний десятиклассник, запальчиво заявил почти лозунговыми словами: «— Для меня самый главный показатель — это готовность человека целиком отдать себя служению Родине!»

Здесь следует предостеречь критика, который, возможно, заметит, что у В. Кожевникова положительный герой говорит бесцветными, казенными словами. Слова-то действительно похожи на лозунг, но они — не бездумная декларация: за ними — подлинное человеческое горение, как это становится ясным тут же.

Следует предостеречь и против скороспелых упреков в адрес автора, что у него подвиг совершается вскоре после лекции о высоких моральных качествах нашего современника. Неудачный лектор вряд ли мог просветить слушателей; скорее эти слушатели (Зайцев и его товарищи) должны были просвещать горе-пропагандиста.

Но и «декларативные» слова Зайцева, и композиционное «соседство» геройского поступка Зайцева с лекцией не являются просчетом писателя. Читатель поймет, что то большое, великое, что отличает нашу жизнь, выражается и в «адекватных», законченных, порою величественных формах, и в формах будничных, несовершенных, случайных. За схематичным «лозунгом» стоит реальная готовность людей к подвигу.

Но вот вся группа подходит к дамбе. У костра сидит дежурный моторист, «тощий, с красным носом». «Насосы чавкали вразнобой. Черная плеть полузатопленной газопроводной трубы покоилась на лежках. В огкесе дамбы зияло жерло обсадной трубы; из него свисали сосули». Моторист сообщает, что несколько человек пытались лезть с тросом через трубу, но возвращались обратно, не выдерживали...

Неожиданно один из компании — Марченко, простуженный и больной, решил лезть в трубу. Марченко был смел, но в данном случае немалую роль сыграло то обстоятельство, что здесь находилась красавица Капа Подгорная. Моторист, поддерживая порыв Марченко, сказал: «Радио погоду заявило на понижение. Если до завтра сквозь трубу не пролезть, то потом из орудия лед не пробить, вода же в ней к утру вся закаменеет! Насосы-андижанцы взять всю воду не смогут». Узнав, однако, что Марченко температурит, моторист решительно (он здесь начальник) воспротивился его намерению.

Наступает решающая фаза. И как буднично и непреднамеренно начинается подвиг!

Моторист, не теряя времени, обращается ко второму парню из компании — Зайцеву:

«— А ты по телосложению его малогабаритней, если здоровье и совесть позволяют, я не возражаю.

— Спасибо, — сказал Зайцев и стал раздеваться».

И вот он лезет по узкой трубе, наполовину в воде. Ползти было вероятно трудно, порою страшно. Собирая все свои силы, пережив даже минуту отчаянья, он наконец выходит к другой стороне дамбы, где его, обессиленного, вытаскивают товарищи.

В этом поступке сконденсировались различные стремления героя. В последний момент самому герою показалось, что он решил лезть в трубу потому, что здесь находилась Изольда Безуглова. Но уже продвинувшись далеко по трубе, он вдруг вспомнил о подвиге своих родителей в партизанском краю (они выбирались из окружения, помогая друг другу ползти через болото), и это воспоминание придало ему силы. Был момент,

когда ему нестерпимо хотелось дать сигнал, чтобы его вытаскивали за трос обратно. Но он этого не сделал: достоинство комсомольца, «производственная ревность» к товарищам помогли ему преодолеть все испытания.

И что примечательно: он ни разу не подумал о том, что в сущности работает «на других» — на «трассовиков»! Ведь это их печаль, их забота своевременно протянуть нить газопровода через трубу в дамбе!

Балуев узнает о геройском поступке Зайцева, горячо благодарит его. Сделано дело, ради которого Балуев совместно с «трассовиками» работал весь день, изыскивая способы протаскивания газопровода сквозь дамбу (и такой путь намечался — с помощью компрессора).

И вдруг происходит резкий поворот темы.

Балуев замечает, что «трассовики», не мешкая, вкопали по обеим сторонам дамбы столбы с надписями на дощечках — «СМУ-8». Оглядевшись, он произнес печально: — «Подперли нас „трассовики“. Вставили нам фитиль нашими же руками».

Так снова вступила в действие «производственная ревность»...

Дюкер еще не уложен в реку, а трасса уже вплотную подведена к реке! И кто же виноват в том, что «подводники» оказались отстающими? Они сами!

Обратись они теперь к «трассовикам» за помощью, те с удовольствием «пойдут навстречу», но потом обязательно приплюют счет с графой «накладные расходы». И будут всюду говорить, что помогли «подводникам».

Так новое — то, что победит полностью в будущем, при коммунизме (коммунистический труд, т. е. добровольный бесплатный труд на общее благо), пробивает себе дорогу уже сейчас, в условиях социализма. В чувстве «производственной ревности» еще сохраняется частица «старого» чувства — тщеславия, но в облагороженной форме: тщеславия, которое не преследует узких, личных целей. Это — вид «бескорыстного тщеславия».

Автор предрекает живучесть «производственной ревности»: «...она надолго останется в коммунизме как наследие социалистического прошлого, и коммунистическая общественность, несмотря на всю свою сверхвысокую сознательность, медленно и с сожалением будет расставаться с таким азартным стимулом труда».

Таков один аспект художественного исследования процесса рождения человека будущего.

Другой аспект также связан с темой труда.

У сварщика Шпаковского, отличного мастера своего дела, «непомерно развиты» профессиональное тщеславие и гордость. Что это — недостаток или достоинство человека? Как нужно оценить эти черты Шпаковского?

Шпаковский с его надменностью, «белыми чванливыми глазами мрачного изваяния» поначалу производит невыгодное впечатление. Мастер-то он мастер, да зачем он так кичится своим мастерством, зачем так высокомерно-снисходителен в обращении с товарищами-сварщиками?

Эта кичливость коренится, однако, не только в его действительно изумительном мастерстве, но и в одной из черт его природы. Как сам Шпаковский выразился позднее, он ставил перед собой главным образом «личные цели», думал о личной трудовой славе. Ему просто нравилось быть первым среди сварщиков участка, по-хорошему удивлять людей своим искусством, наслаждаться данью признательности со стороны окружающих. Именно эта черточка «ячества» и вносила некоторую дисгармонию в облик талантливого рабочего.

Однажды Шпаковскому удалось сварить трубы без подкладного металлического кольца. Достиг он этого своим исключительным мастерством; никто на участке не мог этого сделать. И Шпаковский был горд «высоким классом сварки». Иначе взглянул на этот «рекорд» его друг сварщик Марченко: он увлекает Шпаковского мыслью сделать достижение одного достоянием всех. Они находят решение: поскольку другие сварщики без колец обойтись не могут, пусть кольцо будет съёмным, передвижным! Идея родилась, оставалось решить детали: как сделать, чтобы съёмное кольцо не прилипало к металлу, и пр.

И здесь-то происходит в Шпаковском психологический сдвиг: он учится преследовать не только личные цели, индивидуальное мастерство ведет к сближению с товарищами, хотя он, как и раньше, остается недосягаемым для других в мастерстве сварки, что по-прежнему будет питать свойственный ему «пережиток» падежности.

Но как отнестись к самой влюбленности Шпаковского в свой труд, к его трудовой гордости (хотя и непомерной, и даже с индивидуалистическим оттенком)? Автор так отвечает на этот вопрос: «...если человек умеет работать для собственного удовольствия, испытывая самозабвенное наслаждение от своего труда, то можно считать, что он уже стоит одной ногой в коммунизме». «Щепетильная гордость мастеров» и есть такое чувство, с которым люди смело могут входить в коммунизм.

Так автор неожиданно обнаруживает зерно души человека будущего у героя, который в целом еще, может быть, и не созрел для коммунистического общества. Переворот в самом отношении к труду, превращение труда в потребность человека, в источник радости — таков другой аспект рассмотрения В. Кожевниковым духовного развития нашего современника.

3

Наряду с открытиями, совершаемыми в процессе непосредственного психологического анализа, автор «добывает» ответы на интересующий его вопрос о духовной красоте и творческой сущности современника через художественно-публицистическую параллель между современным трудом рабочего и творчеством художника.

Можно возразить, что сравнение труда с искусством — не такой уж новый поворот мысли. Всем памяты горьковские слова о том, что народ испокон века понимал труд как искусство и что творческая сущность труда особенно ярко проявляется в советском обществе. В словах Горького заключена целая программа деятельности писателей социалистического реализма. И она воплощена в творчестве Ф. Гладкова, Л. Леонова, А. Малышкина, М. Шолохова, В. Кочетова и других.

В. Кожевников оригинально развил эту мысль в проведенной через все произведение художественной параллели, и это позволило ему по-новому обосновать самую мысль и разносторонне показать человеческое богатство людей труда, их скрытую, внутреннюю красоту. Почему — «скрытую», «внутреннюю»? Продолжая мысль, бегло намеченную еще в первой, «черновой» характеристике Балужева, как бы представляемого читателю, В. Кожевников говорит о внешнем несовершенстве своих героев, грубовато объясняя это тем, что «тяжкий труд поколений и столь же тяжелая еда наложили свой отпечаток на их телесный облик». Правда, среди них есть и молодые, сильные парни, однако не они являют собой «образец физической мощи в коллективе строителей».

Автор добавляет, что фигуры строителей, пожалуй, не выдержат сравнения с античными статуями. Последним, впрочем, тут же замечает

автор, вряд ли полностью соответствовали натурщики. Скорее «древними греками было волшебным приукрашено несовершенство природы во имя дивного, созданного мечтой образца человека будущего. И простим это древним „лакировщикам“».

Но автор не хочет быть современным «лакировщиком». Свою мысль о человеке будущего он реализует иными методами, нежели античные скульпторы. Человек будущего для него не просто мечта; автор показывает, что качества этого человека зарождаются уже теперь и завтра они претворятся в миллионы индивидуальностей. Он рисует черты складывающегося характера, идеальный облик которого «интегрируется» в бесчисленном ряду характеров настоящего, выясняется в самой динамике изменения этих характеров в лучшую сторону. В одном характере идеал воплощен более «грубо, зримо», в другом — просвечивает в расплывчатых очертаниях, в третьем — лишь в частностях (безалаберная и наивная Зина Пеночкина, отличающаяся «этаким легким подходом к жизни», в ответ на «любовой» вопрос о том, как она себе представляет человека будущего, не долго думая, отвечает: «А мне сегодняшние люди нравятся»).

Посмотрим же, как далее разворачивается в повести указанная параллель.

После предварительного знакомства с героями читатель все полнее входит в круг их интересов, радостей, печалей, начинает видеть, что каждый из строителей обладает своеобразным складом характера, собственной «чужинкой» (говоря словам М. Шолохова). Читателю делается все более симпатичным Балуев с своими товарищами: он восхищается трудовым мужеством строителей газопровода, которые делают так гигантски много для улучшения быта и труда миллионов советских людей.

Балуев любит время от времени проводить «беседы» с подчиненными (и автор с большой сердечностью рассказывает об этих «агитационных» мероприятиях начальника участка). Вот его беседа с Капой Подгорной, которая как-то сурово-сдержанно относится к людям. Балуев советует ей «смягчиться», отнестись с большим доверием к хорошему в человеке. И неожиданно продолжает: «Ты брось себя бояться, что ты красивая! Красота, она на благородное настраивает человека. Взглянет на тебя, потом на шов, увидит вопиющее противоречие, и захочется красиво шов варить...» Капа шокирована таким «хозяйственным» поворотом проблемы красоты. Но, в сущности, в словах Балуева заключен глубокий смысл: красота и труд должны быть в гармонии. Здесь такой вывод кажется несколько неожиданным, но далее читатель увидит, что эта формула в повести не случайна.

Теперь уже авторская параллель обнажена перед читателем

Приступая далее к рассказу о сварщике Шпаковском, автор сообщает, что у него был «собственный огненный каллиграфический почерк». И далее следует яркое и умное, в духе гоголевских развернутых сравнений, сопоставление «почерка» сварщика с почерком... китайских каллиграфов. Несравненное мастерство письма художников-каллиграфов делает как-то более понятным «щеголеватое изящество текучей огненной строчки сварщика».

За рассказом о сварщике Шпаковском следует рассказ о Лупанине. Сюжет производственной повести «развивается»: трубы были сварены, и теперь их надо укладывать. На первый план выдвигается теперь фигура машиниста Лупанина, который, как и Шпаковский, был большим мастером своего дела «Он обладал удивительным свойством ощущать машину и... продолжение самого себя».

Лупанин ревновал к Шпаковскому (производственная ревность!) и «мстил ему откровенным равнодушием, хотя ходил скрытно после всех любоваться его работой».

Снова выступает параллель: «Очарованно созерцать чужую работу — разве это не то же, что наслаждаться музыкой, возникшей в сердце другого человека, ощущать себя слитным с ним, хотя тебе неизвестно, как он всего этого достиг? Ведь профессия сварщика далека от профессии машиниста крана-трубоукладчика. Но наслаждение мастерством труда так же доступно каждому, как и наслаждение искусством».

В швах, сделанных Шпаковским, Лупанин искал разгадки тайн его души: ведь они любили одну и ту же девушку — Капу Подгорную. Почему же она предпочитает Шпаковского? Ответ, кажется, прозвучит в полупуштливых словах инспектора котлонадзора, сказанных после очередной проверки крана, на котором работал Лупанин: «Если ты... и за девичьями будешь так ухаживать, как за машиной, считаю, любая за тебя кинется». Но Лупанин этого как раз и не умел: он совершенно терялся при виде черно-сияющих глаз Капы.

Снова возникает — несколько видоизмененный — мотив красоты: «На одних красота действует, как музыка марша: внушает бодрость, энергию, уверенность в себе. А у других красота вызывает чувство возвышенной печали, жажду мечтаний о несбыточном... И какая из этих двух натур человеческих предпочтительнее, сказать затруднительно, тем более, что и той и другой наличие таких душевных качеств не мешает в работе на производстве». «Один» — это люди типа Шпаковского, «другие» — типа Лупанина.

В чем «загадка» Шпаковского? Лупанин стремился — очень неудачно — ухаживать за Капой, жаждал говорить «необыкновенными словами», которых не находил. Он старался как бы внушить ей, каким он может быть хорошим, и потому именно и не имел успеха. Лупанин думал, что нужно сделать что-то особенное сверх того, что он всегда делал, чтобы понравиться девушке. Он не понимал, что его лучшие человеческие качества воплощались не в его «ухаживаниях».

Шпаковский же пленил красивую девушку красотой своего труда, тем, что он умел делать лучше других. Он, которого товарищи пазывали Ван Клиберном, возвысил себя в глазах любимой «одним только высоким мастерством своим, без всяких прочих вспомогательных средств, принятых в человеческом обиходе для того, чтобы понравиться тому, кому больше всего хочется нравиться». И автор восклицает: «Какая, в сущности, в этом заключена экономия душевной энергии!»

А между тем Лупанин был художественной натурой: он пристрастился к занятиям живописью, но скрывал от всех свою склонность. Автор шутливо замечает, что, «тяготясь неудобствами социализма, где искусство принадлежит народу», Лупанин скрывал свое дарование от товарищей; узнай они о его занятиях, его могли послать учиться в художественное училище, а он не хотел становиться художником, «он хотел быть лучшим машинистом». Он любил свое дело. И вместе с тем он любил краски природы, чувствовал их всей душой. И поэтому он видел вокруг себя красоты больше, чем другие.

Вот открывается широкая панорама строительной площадки. Все испытывают волнение перед решающей операцией по протаскиванию дюкера. Лупанин разделяет общие чувства, беспокоится за исход дела, но волнуется он также и оттого, что увиденное сейчас кажется ему необычайно красивым.

Но о занятиях Лупанина живописью и о том, как он чутко воспринимал красоту природы, никто не знал. Конечно, от этого его душевная

красота не умалялась, но не всякий мог ее заметить. Проглядела ее и Капа Подгорная.

А Лупанин был настоящим мастером. Свое мастерство он показал в тот момент, когда нужно было в считанные минуты восстановить перемычку, отделявшую канал от реки (в канале лежал на плаву дюкер). Лупанин вскочил на первый попавшийся бульдозер. «Ставя почти на дыбы машину, выкарабкивался из... каши, полз на откос, пятясь, обрушивал в воду огромные пласты земли, скатывался с ними вслед с кручи, подминал, прессовал, вдавливал, снова выкарабкивался, и снова машина стальной глыбой, плашмя почти падала на перемычку.

Это было восхитительное, тончайшее мастерство! Это был земной высший пилотаж. Двенадцать тонн стали обрели почти невесомое проворство». Бульдозерист Вавилов, как бы прозрев, восторженно похвалил Лупанина: «Я, Гриша, не думал, что в нашем занятии можно такой красоты достигнуть. Сидел, млея, понимаешь, как обалдевший. Учинил ты сегодня цирк для народа. Спасибо тебе настоящее от всех нас!»

Все это увидела и Капа, только накануне давшая, наконец, Шпаковскому согласие выйти за него замуж. И теперь она проводила уходящего Лупанина «печальными, тоскующими глазами». А Лупанин испытывал чувство упоенной мести: «Она видела его сегодня самым лучшим и пусть запомнит его таким навсегда». Он знал, что Капа долго колебалась, прежде чем дать согласие Шпаковскому. «Мстит» ей Лупанин красиво, благо родно. И не проявляется ли в этом акте «мести» также частица человека будущего?

Постепенно перед читателем все полнее разворачивается картина напряженных трудовых будней, которые так пронизаны духом подлинного героизма, и появляется сравнение нервной напряженности и сосредоточенности размышлений строителей с вдохновением художника. «Да, люди, которые обладают дивным даром самозабвенно, с великим, всепоглощающим сосредоточием отдавать себя целиком колдовскому, завораживающему очарованию труда, — счастливые люди. Это ощущение отрешенности от всего, страстной нацеленности, пожалуй, и есть настоящее, чистое вдохновение. В равной мере доступное Пушкину, Гете, Шекспиру и... миллионам граждан обычных, скромных профессий».

Балуев всегда учитывает душевное состояние людей, добивается того, чтобы в решающий момент оно достигало наивысшего подъема и напряжения. («Настроение коллектива, — говорит он подчеркнуто агитационно, — это же и есть главный запас скрытых мощностей!»). Поэтому укладку дюкера Балуев хочет провести в парадной, праздничной обстановке.

И вдруг в решающую минуту молодой рабочий Зенушкин «завалил» трактор, что привело к задержке всех работ.

Эту аварию автор называет следствием «промаха» Балуева. Какого же? «Он не учел, что высокий душевный подъем тоже (как и все остальное, — В. К.) необходимо регулировать».

Что же произошло с Зенушкиным? «Победоносное движение дюкера заворжило его на какое-то мгновение», и трактор, подавшись в сторону, завяз в трясине.

Что же это — неудача Балуева? Нет. Не совсем. Балуев видит в случившемся и положительный момент: «Завалил трактор Зенушкин? Значит, у парня душа восторженная! Завалил потому, что с восторгом работал. Восторг подвел! А завтра этот восторженный парень может с такой же дерзновенной удалью, как Лупанин, сделать такое, что считается невозможным. Побольше бы таких людей восторженных!»

Так развивается параллель между вдохновением художника и вдохновением работника.

Есть в творческом процессе художника момент, когда он мобилизует все свои силы, чтобы одолеть какую-то важную стадию воплощения творческого замысла. Именно это видится автору в труде машинистов, трубоукладчиков и бульдозеристов, устроивших «перекур»: «Но машинисты еще и не начинали работы. О каком же отдыхе могла идти речь? Просто нужно было собраться с мыслями. Представить картину опускания дюкера в траншею по этапам.

Сейчас напряженно работало воображение... Не так ли, стоя в сумерках кулис перед выходом на блистающую светом сцену, вдумчиво собирает всю свою душевную силу артист, чтобы мгновенно стать иным, чем он был секунду назад, и властно подчинить себе человеческие сердца». «Исполнение творческого замысла» — так можно было бы озаглавить этот эпизод.

И наконец последнее, заключительное звено этой параллели.

Работы подходят к концу. Отрепетированы соединенные действия строителей по укладке трубы в приготовленное для нее ложе. Прибыли представители общественности. Из окрестных деревень и поселков приехали люди. Все расположились на скате песчаного бугра, «как в древнем амфитеатре». И автору припомнилось представление народного театра в Индии в штате Мадрас, у склона горы, служившего амфитеатром для зрителей, собравшихся с окрестных мест задолго до начала зрелища: им хотелось увидеть и спектакль, и советских людей. Почему, спрашивает автор, «к самому древнейшему из всех искусств — к искусству труда» не относятся как к «великому зрелищу»? Ведь наслаждение «хорошо сработанной вещью» — черта народа, складывавшаяся тысячелетиями. И в самом деле — почему? Впрочем, из кинохроники мы знаем, что перекрытие Ангары на строительстве Братской ГЭС в 1960 году превратилось в народное зрелище.

Так постепенно у В. Кожевникова наполняется плотью и кровью отвлеченное — более искусствоведческое, чем жигейское, — понятие эстетики труда. Вместе с тем добываются новые данные для построения психологических координат человека будущего, столь родственного и близкого тому главному, растущему, что отличает характер современника.

4

Давно уже советская литература привлекла наше внимание к вопросу о соотношении труда человека и его личной жизни, о противоречиях между ними. Начатая «Цементом» Ф. Гладкова, эта традиция просуществовала до появления «Искателей» Д. Гранина (1954). Был бы человек хорошим производителем — это главное. За это боролись, это культивировали. Конечно, выражалось пожелание, чтобы и в личной жизни человек был хорош, но беды большой не видели, если он в этой области еще не был вполне хорош (подобная установка наиболее обнаженно отразилась в образе Листопада в «Кружилихе» В. Пановой). Объяснили это тем, что перевоспитание людей — длительный процесс, и пережитки старого в психологии и привычках — неизбежное явление.

По-новому эта проблема ставится в последние годы: мы стали более непримиримы к ошибкам и проступкам людей в личной жизни. Ведь смысл борьбы за коммунизм состоит в борьбе за подлинно человеческую жизнь, в которой будут не просто хорошие работники, специалисты, а хорошие люди, человеческие люди.

В опубликованном в «Правде» (1960, 30 ноября) очерке В. Малыгина «Это не личное» остро поставлен вопрос об облике человека, идущего в коммунизм». Косицин — машинист Орского депо — работает хорошо, и это ценят начальники, партийные работники, журналисты, не раз писавшие с ним репортажи. Со стороны производственной к нему претензий нет. Но вот обнаруживается, что этот человек занимается перепродажей вещей в спекулятивных целях, что его сокровенные интересы ограничены рамками личного устройства, забот о собственном домике, усердного накопления вещей, что жадность толкнула его на безобразный поступок — избивание своего тестя (чего-то не доглядевшего в хозяйстве, когда Косицин уезжал в отпуск).

Во всем происшествии, конечно, виноват сам Косицин, но встает вопрос и о тех, кто руководил Косициным, кто прославлял его как хорошего производственника. Ведь они, пишет журналист, «интересовались лишь производственными показателями, а как он себя ведет в личной жизни, в быту, не приглядывались». Иначе говоря, они не знакомились с ним целостно, как с человеком, с личностью, жизнь и интересы которой не ограничены производством, часами пребывания на работе. Они проглядели первые тенденции в нравственном развитии Косицина.

Сейчас члены коммунистических бригад берут на себя не только производственные обязательства, но и комплекс моральных обязательств, стремятся к гармоническому развитию как в труде, так и в области культурных интересов, в нравственном развитии. И Балуев действует вполне в духе времени. Он требует не только «показателей», но и подлинно человеческих качеств, считая, что эти две стороны нераздельны, что хороший человек является и хорошим работником. С подчеркнутой простоватостью он говорит: «Я, как хозяйственник, считаю: хороший человек хорошо работает, а плохой — плохо».

Его интерес к личной жизни товарищей имеет на первый взгляд практически-хозяйственные основания (если у человека не все в порядке в душе, в личной жизни, то он может «подвести» в труде, сорвать выполнение плана). Но за этими его действиями стоит новая закономерность в отношениях между людьми. И в этом-то его сила как руководителя нового типа, сформированного условиями и самим духом жизни последних лет. Характерно, что Балуев обладает «способностью душевно волноваться», когда дело вовсе не касается производственных вопросов. Он интересуется подробностями жизни людей, их взаимоотношениями, их семейными делами, любит запросто поговорить о том, что совсем не входит в круг непосредственных забот хозяйственного руководителя. Своему начальнику отдела кадров он как-то сказал: «Вы действуете по линии официальной, а я — по линии психологической». С «жадным любопытством» знакомится он с молодежью, недавними школьниками: «... при всей своей житейской мудрости ему не всегда удавалось сразу их понять, проникнуть к ним в душу...» А было в них много для него нового, интересного: и большие знания, и не по годам суровый жизненный опыт (прошли через годы войны), и порыв к большим целям (особенно интересен в этом отношении Зайцев).

Балуев как-то сказал по поводу решений XX съезда партии: «Я, например, для себя, как хозяйственник, какой вывод сделал? Ищи у каждого человека в первую голову его лучшее, а не худшее. Нашел — наваливайся, эксплуатируй в государственную пользу». Сказано как будто с долей упрощения, но в сущности верно.

Сила Балужева, обаяние его — в умении находить подход к людям, к тому хорошему, что в них есть. Он всегда и начальник, и просто дружелюбно расположенный человек.

Простодушная Зина Пеночкина после беседы Балужева с нею даже возмутилась: «Да что вы со мной как с дочерью разговариваете?» А ей как раз и не хватает человека, который научил бы ее, как отец, относиться к жизни не столь легкомысленно, как это ей свойственно.

Любопытно, как ведет себя Балужев в решающий момент укладки дюкера. Его тревожит душевное состояние людей. Вот как передается поток его мыслей: «Может, следовало отозвать в сторону Лупанина и, разговаривая о чем-нибудь постороннем, заглянуть в глаза, нет ли в них отчаяния, какое бывает у человека, отвергнутого любимой девушкой. . . Тогда Лупанину нельзя сегодня доверять машину». Вот о чем задумался начальник в момент, когда решается успех работы многих дней!

Знал ли Балужев все без исключения о людях своего участка? Конечно, нет. Полушутливо замечает автор: «. . . даже самому прозорливому хозяйственнику не дано все знать о каждом человеке». Балужев — не всезнающий бог, он такой же человек, как и другие, но, может быть, более целеустремленный, чем они, более внимательный к окружающим.

Его человечность особенно чутко воспринимают женщины. Капа Подгорная, думая о Балужеве, «для себя мечтает». Изольда Безуглова также «влюбляется» в Балужева, «не так как в определенного мужчину, а за то, что он такой задушевный». Балужев чувствовал любовно-уважительное отношение к себе и дорожил им. И даже «добывал эту любовь самыми различными средствами».

Балужев — руководитель масс. В. Кожевников остро ставит вопрос о качествах руководителя в наши дни.

Образ руководителя масс всегда привлекал внимание советской литературы. От «Железного потока» и «Чапаева» к «Соти» и «Поднятой целине», от «Энергии» к «Далеко от Москвы», от очерков В. Овечкина до последних романов Ф. Панферова — все вновь и вновь возникал вопрос о качествах руководителя — военного, хозяйственного, партийного. После XX съезда партии он стал особенно актуальным.

Общие принципы партийного и государственного руководства для нас ясны: это — ленинские принципы. Но как практически применить их? Как должен действовать руководитель ленинского типа в жизни сегодняшнего дня?

Конечно, руководитель должен знать свое дело, свое производство. Он должен учить людей, помогать им, быть чутким к шм. Он должен быть принципиальным, партийным в своей работе, обладать широким кругозором и в то же время видеть мелочи повседневной работы, уметь воздействовать на массу и на каждого отдельного человека. Все это ясно было и раньше, и художественная литература теперь не сделает открытия, если будет повторять эти известные истины.

В чем же заключается то новое, что показал В. Кожевников в образе Балужева? Писатель приводит к выводу, что «авторитет руководителя состоит не из одной только должности, а из всего, из чего человек человеком делается». Руководитель — это человек, который превосходит других также драгоценными душевными качествами. Такие требования к руководителю не записаны ни в каком кодексе и уставе, приказе или инструкции, ибо они относятся к той стороне человеческой жизни, которая считается частной, но которая с каждым годом приобретает все большее общественное значение и постепенно войдет в неписанные законы будущего коммунистического общества. И повесть В. Кожевникова поможет многим руководителям приблизиться к требованиям будущего. Новое в решении проблемы «руководитель и народ» — это также один из ускорителей нашего движения к коммунизму.

5

Автор говорит в повести преимущественно о хороших людях. А как обстоит дело с плохими людьми, с носителями старой морали? Пишет ли о них автор? Пишет. Но немного.

Быть может, следует забить тревогу: не «лакировщик» ли Кожевников? Не желает ли начисто скрыть от нас жизненные противоречия? Может быть, автор хочет нас уверить, что между советскими людьми нет острых столкновений? Но оставим этот поток вопросов. Автор повести — не «лакировщик». Он знает, что еще продолжается борьба с носителями старой морали. Знает и о том, что в жизни есть противоречия, что приходится встречаться с человеческими страданиями, но и то и другое, если можно так выразиться, становится более достойным высокого звания человека. В. Кожевникова интересуют те противоречия, в которых выражен «максимализм» советского человека, желающего наилучшим образом перестроить мир и стремящегося зажечь желанием жить на высокой скорости тех, кто пока еще по старинке предпочитает сонное существование частной, обособленной жизни со строгими, тщательно отграниченными сферами «личного» и «общественного». Конфликты и противоречия неизбежны в вопросах морально-этических, в области чувств и привязанностей — в той области, где пережитки старого еще сильны.

Но особенно писателя интересуют «мелкие подробности» и неуловимые «тонкости» душевной жизни его героев, невидные глазу молекулярные процессы психического развития человека в лучшую сторону.

Какими путями совершается этот процесс улучшения самой человеческой природы? Писатель указывает два пути.

Первый — это путь воздействия одного человека (или коллектива) на другого (воздействие Балуева на Подгорную, Пеночкину и Безуглову, влияние Зайцева на Безуглову и другие примеры взаимодействия характеров). В каждом человеке есть что-либо хорошее, и это хорошее развивается, крепнет, оттесняет плохое, отрицательное, непухлое. Коллектив дает человеку импульс, и человек делается лучше. В. Кожевников разносторонне показал силу повседневного влияния на личность коллектива, особенно когда люди в коллективе чувствуют себя одной семьей.

Второй путь, замеченный В. Кожевниковым, — это путь самовоспитания, мы бы сказали — нравственного самоусовершенствования. Мы намеренно употребили это толстовское выражение.

Толстовская формула звучала наивно, утопически в условиях классового общества: тогда она отвлекала народ от революционной борьбы — единственного реального пути освобождения людей от политического гнета и экономической эксплуатации. Призыв Толстого звучал реакционно, ибо вселял ложные надежды на то, что эксплуататоры, дурные люди по своей охоте откажутся от своих классовых привилегий, станут хорошими. Призыв этот духовно разоружал людей.

Иной смысл приобретает эта формула сейчас, в период перехода страны от социализма к коммунизму. (Конечно, если устранить оттенок нравственной абстрактности и скрытое в ней религиозное содержание). Призыв Льва Толстого можно воспринять совсем по-новому, в его сокровенном гуманистическом смысле, со всей той светлой верой в человека и в его неограниченное духовное развитие, которую вкладывал великий писатель в свои слова. Это — апелляция к хорошему душевному беспокорству человека, обращение к его внутренней активности, к его самокритическому обдумыванию уроков собственной жизни. Самовоспитание

в наших условиях — это забота о коммунистической нравственности, о преодолении пережитков старой морали.¹

Герои повести естественным образом и приходят к такому выводу, и эта деятельная внутренняя работа способствует развитию индивидуальности, черпающей в других людях, в самом себе источники силы, духовного роста. И в этом — причина привлекательности героев повести, избирающих для себя в качестве руководящего начала не принципы абстрактной морали, не религию, а верность делу коммунизма, душевную красоту реального человека наших дней, красоту, которая так ярко проявляется в труде, в творчестве.

Перед решающим штурмом Балувев бродит ночью по площадке. Нужно все самому осмотреть, взвесить, принять решение: продолжать после случившейся аварии протаскивание трубы целиком или разрезать ее и волочить по частям. И автор далее пишет: «Конечно, такие вопросы следует решать не в одиночку. А разве когда человек один, он одинок? Разве мысленно не чувствует он себя вместе со всем окружающим его миром, разве его не сопровождают те, с кем он работает, с кем он прожил жизнь? И даже те, кого уже нет в живых, но кто бессмертен, пока ты сам жив?»

Кстати говоря, В. Кочетов самим заглавием своего романа «Молодость с нами» тоже подчеркивал ту мысль, что характер современника определяется не только сегодняшним днем и не только ближайшим окружением, но всей революционной эпохой, в том числе днями молодости, годами войны и т. д. Человек не остается в одиночестве, если в памяти его сопровождают те, с кем он жил и боролся, и если мысль о них побуждает его делаться лучше.

Балуев вспоминает фронтовой эпизод. Он был ранен, и нестерпимая боль охватила все тело. Кто-то успел втащить его в окоп, прежде чем нагнулся и проскрежетал мимо вражеский танк. «В ненависти на заполнившую все его существо боль он оттолкнул кого-то, выполз из окопа и, лежа на боку, опираясь на локоть, бросил вслед танку гранату. Блеск взрыва безболезнен, но взрывная волна толкнула его, и в это-то краткое мгновение огненной вспышки гранаты Балувев успел подумать, что сейчас он лучше, чем был, когда полз и визжал от боли».

И снова автор возвращается к высказанной ранее мысли, включая ее в поток мыслей героя: «Человек никогда не бывает один. В нем всегда противоборствуют двое: один — лучше, другой — хуже, и тот, который лучше, никогда не бывает одинок, он в тебе как бы представитель всех людей, которых ты знал и любил, и этот, второй, лучший, повелевает тобой».

Имелся более легкий путь — протащить трубу по частям (но это грозило потерей времени). И был более трудный путь — действовать по первоначальному плану. Балувев склонен выбрать второй путь, но в этом выводе нужно еще утвердиться (ведь можно вновь потерпеть аварию!).

Балуев замечает, что не один он бродит по площадке. Общее дело занимает и других. «Как человек во мраке инстинктивно движется к свету».

¹ Любопытно, что толстовское выражение начало входить в оборот. Так, писатель А. Смирнов-Черкезов в статье «Для расцвета личности» говорит: «Нынче каждому из нас необходимо заниматься всесторонним развитием своей личности, нравственным самоусовершенствованием, без чего невозможно переступить заветный порог коммунистического общества» («Литературная газета», 1961, 7 января). Некая студентка так ответила на вопрос о цели жизни, поставленный в анкете «Комсомольской правды»: «Я хочу стать настоящим специалистом, во многом изменить свой характер, так сказать, „нравственно самоусовершенствоваться“» («Комсомольская правда», 1961, 11 января).

лой точке, так же, блуждая мыслями, Балует невольно устремлялся в поисках душевного успокоения к человеку...» К утру решение созрело: продолжать протаскивать дюкер целиком!

Такой же метод самовоспитания (без разрыва с коллективом) применяется и другими героями. И не потому, что их научил этому Балует (всегда советовавший искать в человеке лучшее, т. е. «второго, лучшего» человека в натуре каждого). Сама атмосфера современной жизни настраивает на это.

Разберем один эпизод.

Радиографистка Зина Пеночкина обнаруживает трещину в шве, сваренном Шпаковским. Она идет к Шпаковскому, сообщает ему об обнаруженном. Шпаковский потрясен, не верит — он не мог сделать этого. Это — страшный удар по его гордости.

Спустя некоторое время Зина внезапно разрыдалась, стала с ожесточением выкрикивать: «Я подлая, я очень подлая! Из-за того, что в Марченко влюблена, хотела его осчастливить, обрадовать, зазвала к себе в лутчку и там ему твою пленку показала».

Как встретил Зинино сообщение Марченко? Он назвал Зину «подлой» и сказал, что теперь всегда будет «с удовольствием» презирать ее. Но Зина не вполне заслуживала такой резкой оценки. Она поступила так, не думая, что это плохо: «Просто я сумасшедшая стала от того, что он (Марченко, — В. К.) мне так сильно нравится». Объективно ее поступок выглядит некрасивым. И Шпаковский воспринимает слова Зины как ее признание в собственном недостатке.

И он вдруг поверил, что это его трещина: «Ты призналась, что подлость сделала! А я не мог даже себе признаться». Вместе с Зиной Шпаковский идет к забракованному стыку и находит там Марченко, рассматривающего шов, сваренный Шпаковским. Марченко верит в товарища. Предлагает вскрыть шов, чтобы убедиться, что трещины нет.

И вдруг ему что-то вспоминается. Покосившись на Зину Пеночкину, он обращается к Шпаковскому:

«— Хочешь, я тебе одну сволочь покажу?»

— Ты про нее так не смей! А то, знаешь!.. — И Шпаковский с силой отбросил руку Марченко.

— Я не про Пеночку, я про себя говорю, — сипло произнес Марченко».

Дело принимает неожиданный оборот.

Марченко вспоминает, что, стремясь дать большую производительность, он отбросил в сторону одно подозрительное подкладное кольцо, а отметить его позабыл. Не это ли кольцо попало Шпаковскому?

Да, трещина была не в шве, а в подкладном кольце. Шпаковский от радостного волнения расплакался. Его авторитет мастера сварки остался непоколебленным. Шпаковский уходит. Марченко продолжает свои признания в последующем разговоре с Зиной:

«— Я не нарочно кольцо без отметки выбросил и не хотел вовсе, чтобы так получилось. Но когда тебя обругал, все-таки обрадовался, что с Бориса спесь теперь слетит. Выходит, во мне тоже, если на свет взять, какой-то шлаковый непровар гнездится... Думал, я уже человек, а получается, даже до нормы не хватает. Считал себя выше, а на деле одного с тобой росточка».

Зина сказала серьезно:

— Я ведь от любви к тебе поглупела. А на самом деле я лучше.

— Ну и брось глупеть, — посоветовал Марченко...

— А тебе не все равно, — робко спросила Пеночкина, — какая я, дура или умная?

— Значит, не все равно!..»

В этом диалоге заключена большая душевная сила, подстегивающая в движении к лучшему у Пеночкину, и Марченку.

На следующий день Шпаковский сварил несколько швов без подкладных колец. Марченко возбужден, обрадован; говорит Шпаковскому:

«— Ты понял, чего достиг?

Шпаковский с медленной улыбкой сказал:

— Высокого класса сварки.

— Дурак! — восторженно крикнул Марченко. — ...Ты же пойми: если варить без подкладных колец, это же тысячи тонн экономии металла. . . Борька, ты гений!»

Шпаковский подумал, спросил: может ли Марченко варить без кольца, и когда тот ответил, что не может, спокойно произнес:

«— Тогда я низкий человек, только и всего. . . Ты думал, как коммунист, что это даст всей трассе, а я думал только о том, что без подкладного кольца, кроме меня, шва не сварит никто».

В этом эпизоде, как это часто бывает в художественном произведении, может быть, слишком концентрированно выражен идейный смысл жизненных событий. Может быть, слишком часто герои употребляют эпитет «подлый»; очевидно, автор, стремясь к тому, чтобы без всяких прикрас показывать жизненную динамику, сделал излишне грубоватыми тон и речь героев. Но этот эпизод рельефно раскрывает процессы самовоспитания характеров, те черты душевного бесстрашия и непримиримости к старой психологии, которые так типичны для наших современников.

6

Балуев показан в окружении многих людей, в коллективе. Сначала кажется, что он — особенная личность. Но присматриваешься к его товарищам и видишь, что и в них есть частица того, что полнее синтезировано в главном герое.

Вид у Балуева — обыкновенный; внешне ничем не выдается этот пожилой человек: «Коренастый и широкий в плечах, но уже обремененный брюшком, седовласый, с величественным тяжеловесным лицом», «цвет лица у Павла Газриловича бурый, голос сиплый, остуженный». В дальнейшем автор почти не считает нужным останавливаться на внешности героя, на описаниях смены выражений его лица, цвета его глаз, модуляций его голоса. Немного он говорит, конечно, об этом, но без всяких попыток находить во внешних чертах нечто значительное и знаменательное. Писатель ищет иные «каналы» познания человека.

Но мало того. Писатель предупреждает читателя, что его герой «не свободен от отдельных недостатков». Так, порою Балуев грубоват. Попав как-то в среду интеллигентов-ученых, он не прочь был порисоваться, показать себя этаким практиком, который и без науки сообразит, как надо строить и вообще — что к чему. Сам себя он характеризует однажды так: «Я, знаете, человек тщеславный, люблю славу». Можно утрекнуть его в любви к парадности: на укладку джюкера он пригласил представителей печати, радио; сам вышел, одевшись в выходной костюм, и имел «парадный, властный, самоуверенный и даже, можно сказать, высокомерный вид. Он говорил стрывисто, резко и глядел соратникам не в глаза, а в лоб или в переносицу. Рост у него средний, но он приподнял плечи, выпятил грудь и стал казаться несколько выше.

Таким, каким он выглядел сейчас, обычно изображают на сцене зазнавшихся бюрократов, упоенных должностью и своей собственной осо-

бой. Это сходство усиливали брезгливое, скужающее выражение лица, капризно оттопыренные губы». Мы не можем не почувствовать тут полемического задора автора, вспоминающего о некоторых произведениях «очернительного» направления, по шаблону рисовавших образы руководителей. Нравилась Балугеву «театральность», он любил, чтобы на него смотрели с восхищением и поражались легкостью, с какой он, будто внезапно ослепший, принимал неожиданное, единственно правильное решение.

И странное дело: несмотря ни на что, герой кажется читателю все более привлекательным, делается ему все более симпатичным. Отдельные недостатки оказываются или совершенно несущественными в сравнении с огромными достоинствами, или же являются мнимыми и вполне объясняются конкретной обстановкой, в которой они проявляются.²

Балугеву уже за пятьдесят. Он «из того поколения комсомольцев, которые в годичку первого индустриального штурма стали строителями». Его цепили за его беспощадность к себе, беспощадность, с которой он напрашивался на самые трудные стройки. Из него выработался великолепный тип строителя довоенных лет. Затем — война. Новые, тяжелейшие испытания, новая закалка. Стал как-то более ясным весь смысл того отречения от благ, того героического напряжения, которые были характерны для предвоенных пятилеток. Уж кто-кто, а Балугев хорошо знал, почему советские люди смогли одолеть упорного врага, вооруженного тысячами и тысячами моторов. На войне гибли товарищи, они не раз спасали Балугева, прикрывали его своим телом. И память о них, долг перед ними после войны побуждали Балугева быть беспощадно требовательным к себе.

Вот его коренная нравственная черта: он мало занимался собой *для себя*. Это — не аскетизм. Это — выражение подлинного гуманизма: ценность человека определяется не тем, сколько богатств он взял от людей, а тем, сколько богатств он отдал людям.

Остановимся на одном эпизоде повести, подводящем нас к пониманию самой сути характера героя.

Семья Балугева (проживавшая в Москве) разрослась, и Балугев решил вступить в жилищный кооператив. Он нуждался в деньгах. Он был заинтересован в получении денежной премии за какие-либо нововведения и успехи на участке. Именно в этот момент Балугев убеждается, что следует внести корректив к проекту работ и вести линию газопровода прямо через болото (а не в обход его): это давало экономию две тысячи тонн стали (труб). Если бы Балугев обратился в «соответствующие инстанции», где его предложение безусловно было бы принято, «ему наверняка полагалась бы большая премия за экономию металла».

Как же поступает в этом случае Балугев? Он поступает «нецелесообразно, невыгодно для себя», заранее исключая возможность стать един-

² Всего этого не учитывает С. Антонов, утверждающий, что образ Балугева вызывает к себе... антипатию (см. его статью «Борьба или отображение?» в «Литературной газете» от 4 марта 1961 года). С. Антонов проявил удивительное непонимание героя повести; по его мнению, «подлинную душу Балугева раскусил один из персонажей повести — Ольга Дмитриевна. Как-то она сказала Балугеву: — Вы добрый не потому, что вы такой всегда, а потому, что считаете: сейчас добрым правильнее и нужнее всего быть». Ольга Дмитриевна ошибалась в своем предположении: автор намеренно привел это нелепое для героя мнение, чтобы дать возможность читателю отвергнуть подобное подозрение. А опытный писатель С. Антонов наивно поверил реплике героини! Кроме того, нельзя не учитывать и ситуации, в которой были произнесены эти слова: их сказала женщина, переживавшая личную драму, в тот момент, когда она сама хотела стать доброй по отношению к близкому человеку. Это она и о себе самой говорила! Именно ей следовало быть доброй — простить близкого ей человека и открыть таким образом путь к восстановлению отношений с ним.

ственным автором рационализаторского предложения. Он начал «безудержно восхвалять» утвержденный проект («Какую щедрую заботу о нас, строителях, проектировщики проявили! Просто пролетарское им спасибо!»).

Указывая на линию телеграфной передачи, где рабочие-связисты меняли на телеграфных столбах рельсовые опоры на бетонные, он сказал:

«— Чем больше страна металла дает, тем больше его требуется на всякие серьезные сооружения. — И добавил иронически: — Американцы на спутниках экономят, они у них легковесные, а наши что ни бросят — полторы тонны. Сколько нашего металла в космосе валяется! Подсчитай. Цифра! — Потом обвел взглядом строительную площадку, сказал: — Вот наш обходик — две тысячи тонн стали. А нам разрешили ради гигиены труда, чтобы в болото не залезать, эти две тысячи тонн в обход засадить — Зачем же так делать, Павел Гаврилович?

— А разве это я? Проектировщики».

Мало того, Балугев стал «на всех собраниях равнодушно, отвратительно спокойным, ровным голосом» перечислять трудности, с которыми придется столкнуться в случае пересмотра проекта, «доводя людей до высокой степени раздражения против себя». Коллектив чуть ли не упрекал Балугева в консерватизме!

В общем «по настоянию коллектива, а не Балугева» проектные организации в конце концов согласились на пересмотр проекта, сопроводив свое согласие оговоркой, «что вся вина за возможные неприятности возлагается на начальника участка подводно-технических работ товарища Балугева. В чем он, товарищ Балугев, и расписался в уголке нового, исправленного проекта».

И таким образом Балугев упустил возможность получить премию лично для себя, не пожелал стать «персональным патриотом экономики металла».

Может быть, Балугев вообще равнодушен к денежным премиям, к личной славе? Совсем нет. Он разработал новый способ протаскивания дюкера через заболоченную пойму, который был «чисто русским по дерзости, простоте и экономичности решения» (автор обстоятельно описывает способ, применяемый за границей, и способ, предложенный героем). В управлении строительства ему предложили запатентовать открытый способ. Он уклонился от этого.

«А коллектив что? Выходит, ни при чем? . . . Наш способ, нашего участка, — делите на всех премию.

— Так ведь в денежном выражении пустяки будут, если на всех даже неловко вручать.

— Людям моральный момент дороже ваших денег. А мне выгода: каждый себя изобретателем почитать будет. Звание обязывает, глядишь, будут другое придумывать. В итоге мой выигрыш. Чей участок впереди? Мой, Балугева. Я, знаете, человек тщеславный, люблю славу».

Отрицатель личной славы заявляет не без лукавинки, что он любит личную славу. Да, он любит славу, но такую, которая связывает его крепче с людьми.

Балугев кажется на первый взгляд простоватым; любит он развлекать слушателей неприятными историями; слова он часто говорит простые, без особого «философического» смысла. . . Но за всей этой шутовской и порою балагурством, за этой обыденностью и простоватостью чувствуется живое внимание к людям, острая приглядка к делам, внутренняя убежденность и твердость, громадная целеустремленность. Через обыденное проглядывает идеальное. В будничном облике хорошего хозяйственника мы угадываем большой характер современника.

Без декларативности и назидательности автор рисует образ человека идейного, преданного коммунизму, любящего людей, умеющего практически действовать в интересах их счастья и светлого будущего, — образ настоящего коммуниста.

7

Нельзя сказать, что повесть В. Кожевникова написана ровно, что она совершенна во всех отношениях. Кое-где автор пишет скороговоркой, бегло. Отдельные сцены набросаны вяло. Порою публицистические вторжения автора в повествование теряют индивидуальную выразительность, напоминая язык журнальных и газетных статей («В горниле военных бедствий кристаллизовались души людей, твердости и красоты необычайной. Миллионы людей запомнили друг друга и во фронтовом братстве и в братстве трудового подвига в тылу, равного ратному»). Иногда писатель слишком «разжевывает», поясняет то, что понятно и без этого. В чем же, однако, художественная сила повести, так сказать ее художественный потенциал?

Во-первых, в ее публицистической заостренности, в том душевном волнении, которым автор умеет «заражать» читателя, в богатых мыслями, остроумных комментариях к изображаемым событиям. В последнее время из романов исчез авторский голос, авторская «субъективность», и это очень обедняло литературу. В. Кожевников смело пошел «против течения», практически доказав, что публицистичность вовсе не адекватна назидательности и схематизму.

Кроме характеров героев, в повести появляется характер автора-повествователя. Автор знакомит нас с замечательными людьми, но мы рады познакомиться и с самим «посредником» — он так дружески расположен к героям, так умеет заставить полюбить их. Его присутствие — гарантия того, что мы лучше пойдем души людей, уловим смысл больших и малых событий, изображаемых писателем.

Во-вторых, достоинством повести является речь главного героя. Автор сумел сделать «драматургический» элемент прозы выразительным средством создания интересного характера. Весь характер Балуева — и в его «всеобщем» значении, и в его неповторимых индивидуальных черточках — в особенности живо отразился в его репликах, всегда оригинальных по повороту мысли, по едва ощутимой иронии, по серьезности таящихся за ними чувств. В речи Балуева мы находим много выразительных, почти афористических формул, проникнутых пафосом жизнеутверждения.

«... Дерись за каждого человека, как за свое личное счастье!» — внушает он своему сыну, подчеркивая мысль о том, что все советские люди взаимно заинтересованы друг в друге: ведь от нравственности, а значит и труда другого, зависит мое благополучие, так же, как от меня зависит благополучие других (Балуев хорошо знает, как много дадут для людей газопроводы, которые он строит).

«— Сейчас каждому на инициативу крылья „пристегнули“, — говорит Балуев прорабу Фирсову, и «согнувшись, похлопал себя ладонью по лопатке». Фирсов обычно решался действовать, лишь имея приказ начальника. После слов Балуева Фирсов оглянулся, «будто для того, чтобы посмотреть, пристегнуты ли у него крылья», и сказал: «Правильно... Так я пойду, значит, от себя скоманую».

«... Я презираю людей, сытых счастьем», — воскликнул Балуев, когда его собеседница, переживавшая семейную драму, сказала, намекая на любовь Балуева к жене: «Наверное, трудно быть человеком полностью счастливым».

«... Вообще людей, получивших патент на одно хорошее, нет. Человек, он сам для себя разный бывает. Ему самому с собой одному не справиться... А когда он вот в такой куче людей живет, глядишь, что-нибудь путное из него получается. И даже сам собой он иногда доволен бывает, — не удержался от хвастовства Балуюев...» Так возразил Балуюев Изольде Безугловой, услышав ее взволнованные слова: «Вы хороший!» Себя он не отделял от коллектива, не приписывал себе каких-то особых свойств, да и говорил он очень часто с людьми как «человек массы».

Как-то Балуюев предался размышлениям «на отвлеченные темы»: скоро придется, кроме нефтепроводов и газопроводов, строить продуктопроводы из стекла особой прочности: «... весь грузовой транспорт можно засунуть под землю. И все это не будущий коммунизм, а вполне сегодняшнее, технически возможное дело». «Лично я рассчитываю, — говорил Балуюев, — что мне с этими стеклянными трубами будет морока большая. Что ни говори, все ж таки стекло есть стекло, материал бьющийся, и работать с ним придется особо аккуратно». Он мыслями уже в будущем и предвидит новые трудности, с которыми столкнется. Для него это — реальное будущее, ничем не отличающееся от настоящего. Он — человек трех измерений.

Живой ум, юмор, сердечность сквозят в разговоре Балуюева с женой. Дочь вышла замуж; сын объявил, что у него с знакомой девушкой Люсей «чисто товарищеские отношения», что он ценит ее «за математические способности».

«Павел Гаврилович сказал жене пророческим тоном:

— Скоро нас из дома окончательно вышибут.

— Павел, ну зачем так грубо?

— Пожалуйста, могу выразиться роскошно. Старое должно уступить место молодому, прекрасному и искать себе убежище на кухне.

— Почему же обязательно на кухне? Я тебе буду ставить в коридоре алюминиевую койку и оставлять дверь на цепочке, полуоткрытой, чтобы поступал свежий воздух.

— Спасибо! — сказал Павел Гаврилович. — Спасибо за заботу! Свежий воздух для меня — главное, мне там, на стройке, его не хватает».

Быстрое и острое реагирование на реплики собеседника, соединение серьезного с шутивным отличают диалог Балуюева с Сиволобовым:

«— Пожилой возраст, он все равно, что болезнь, от него лечить людей надо.

— Рано тебе о летах говорить.

— А если они на меня лезут? Вот и память не та. — Обернулся к Сиволобову: — Хотел на производственном совещании тебя обругать, позабыл, придется на следующем».

Много таких диалогов запоминается читателю.

И остается в нашей памяти хороший русский человек Павел Гаврилович Балуюев, с его «широченной» душой, которой он умеет все обнять и понять, с его человечностью, с его жизненной силой и светлым сознанием коммуниста. Вспоминаем мы «Ван Клиберпов» труда — Лупанина и Шлаковского; недавнего десятиклассника Зайцева с его мечтами и готовностью к подвигу; Марченко, который так бескорыстно ревнует к достижениям своих товарищей в труде и всегда готов постоять за правду; Безуглову, выздоравливающую от душевной травмы, приобщающуюся к человеческому счастью; Подгорную и Пепочкину и многих других, кто встретился автору и чьи образы прошли по страницам повести.

В повести мы находим типические характеры людей нашего времени. Понятие характера в литературе нельзя ограничивать узкими рамками. Это не только своеобразная определенность психических качеств,

направленность воли личности, цельность индивидуальности. Гегель не раз говорил о недостаточности определения характера как свойства индивидуальной личности: такой характер не приобретает подлинной значительности; подобная «субъективность» будет лишена «истинного жизненного содержания», т. е. широкой социальной значимости, типичности, можем мы сказать.

В. Кожевников в своей повести дает галерею разнохарактерных индивидуальностей со всей присущей им «субъективностью» и в то же время строит координаты большого характера эпохи — характера современника семилетки коммунистического строительства. Автор так формулирует коренную черту советского характера нашего времени: «Более непокорного, этакого самостоятельно мыслящего индивидуума, совершенно непригодного для бездумного подчинения, чем советский человек, нет на планете. И у каждого, видите ли, свой характер, своя мечта, необычайно высокое чувство достоинства и негасимая гордость в глазах. Каждый считает себя лично ответственным за выполнение плана. Ну, пожалуйста, пусть бы по своей части производства! Так нет, по всей стране и попутно за судьбу человечества в целом».

8

Повесть В. Кожевникова уже получила известность в буржуазных странах,³ вызвав острые отклики в лагере наших идеологических противников, которые поспешили объявить его «утопическим романом о добродетели», вкладывая в это определение двойный смысл: якобы повесть полна резонерства, пропсеей; якобы в ней подменяется настоящее неосуществимым будущим. Не обошлось и без стандартных упреков в духовной ограниченности героев повести. Это — обычный прием дезинформации, применяемый буржуазной критикой (и тем легче его применять, что повесть В. Кожевникова широкому иностранному читателю еще незнакома), когда речь идет о правдивых и подлинно новаторских произведениях советской литературы.

В. Кожевников, по верному замечанию Я. Эльсберга, подошел к воплощению характера, который способен был сложиться лишь в наше время. Это характер человека, убежденного в том, что он, непримиримо отвергая пережитки прошлого и придирчиво критикуя свои ошибки и слабости, растит — прежде всего в творческом труде — нового человека в самом себе. Именно такие произведения, как повесть «Знакомьтесь, Балувев» В. Кожевникова, песут далеко за рубежи страны правду о нашей жизни, позволяя иностранному читателю понять высокие качества человека нового мира, те благородные идеалы, которые он носит в своем сердце, тот образ человека будущего, который возникает в душе народной. Такие книги позволяют лучше понять, как наша жизнь рождает и формирует могучие характеры социалистической эпохи, эпохи атомной энергии и завоевания космического пространства, — характеры, восхищающие людей всей планеты своей человечностью, простотой, дерзновенными стремлениями и готовностью осуществить самые удивительные, казалось бы несбыточные мечтания. В ряду таких реальных людей нашего времени, ярко воплощающих в себе качества человека будущего, стоят Ангелица и Гаганова, Чкалов и Гагарин.

³ См. об этом в статье Я. Эльсберга «П. Г. Балувев и „Зюддейче пейтунг“» («Литература и жизнь». 1960, 4 ноября).

Утверждающий пафос советской литературы наиболее полно и убедительно выражается в образах положительных героев, в глубоко разработанной концепции нового человека, в самой динамике роста типического характера наших дней, в изображении того, как новые качества социалистической личности делаются неотъемлемой, органически присущей индивидуальной особенностью характеров многих людей — таких различных, таких непохожих друг на друга, таких цельных и окрепших.



ХАРАКТЕР ГЕРОЯ И МИРОВОЗЗРЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ (К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «ХОЖДЕНИЯ ПО МУКАМ» А. Н. ТОЛСТОГО)

В истории литературы можно найти немало примеров того, как писатель на протяжении всего своего творчества, в произведениях, подчас резко различающихся не только по теме, но и по жанру, стилю, настойчиво возвращается к изображению того или иного характера (или характеров). Здесь вспоминаются родственные по духу и нравственному складу образы Оленина, Пьера Безухова, Константина Левина в произведениях Л. Толстого; многие герои Достоевского; фигура «правдоискателя», «местного философа» в рассказах, пьесах и повестях Максима Горького. . .

Это особое внимание к людям определенного склада, эти устойчивые пристрастия, которые художник часто пронесит через всю свою жизнь, не могут не быть интересными исследователю. Ведь несомненно, что здесь мы соприкасаемся с какими-то очень важными — в глазах самого писателя — наблюдениями, с его особым, глубоко личным отношением к миру и людям и в конечном итоге — с некими существенными сторонами той концепции действительности, с которой приходит к читателю каждый крупный художник. Неоднократное возвращение писателя к однажды подмеченному им в жизни типу особенно интересно и тем, что позволяет проследить характерные изменения этой концепции, изменения во взглядах, симпатиях и мироощущении художника, эволюцию его творческого метода.

Есть такие устойчивые пристрастия и в творчестве одного из талантливейших советских писателей — Алексея Николаевича Толстого. Можно даже говорить о целой группе «излюбленных» тем и образов этого замечательного мастера русской прозы.

Надо сказать, что, несмотря на обилие вышедших в последние годы литературоведческих работ об А. Н. Толстом (ряд монографий, специальный сборник «Творчество А. Н. Толстого», не считая многочисленных статей, появлявшихся и продолжающих появляться в журналах и научных изданиях), о специфике эстетического мира писателя и нравственном пафосе его произведений, об особенностях созданных им художественных характеров написано не так уж много. Обстоятельнейшая книга В. Щербинь¹ дает ценный свод важнейших высказываний А. Н. Толстого о художественном творчестве (в том числе и о принципах изображения характера), однако конкретные характеры, созданные писателем, рассматриваются лишь с точки зрения выявления идейного содержания того или иного произведения.

¹ В. Р. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. «Советский писатель», М., 1956.

Трилогия А. Толстого «Хождение по мукам» чрезвычайно интересна и своей творческой историей, и тем, что здесь мы находим наиболее яркие у А. Толстого образы современников великой революционной эпохи. Вместе с тем трилогия, которую сам писатель называл своим основным литературным трудом,² занимает особое место среди других произведений А. Толстого и потому, что в ней нашли свое завершение многие темы и образы дореволюционного творчества писателя. Центральные герои «Хождения по мукам» явно унаследовали ряд нравственных, душевных качеств, особенности мироощущения и даже внешнее сходство от своих предшественников в произведениях А. Толстого, написанных до Октября. Создавая трилогию, писатель окончательно «разделялся» с характерами, давно волновавшими его, особенно близкими ему по личному жизненному опыту. Несомненно, что в поэтизацию Кати и Даши Булавных, Телегина, Рощина, равно как и в развенчание адвоката Смоковникова, журналиста Арнольдова и им подобных писатель вложил много личного, задушевного.

Связи героев трилогии с героями дореволюционного творчества А. Толстого бегло отмечаются рядом исследователей; несколько конкретных указаний дает Ю. Крестинский в своей очень содержательной книге,³ однако, на наш взгляд, эта тема заслуживает специального рассмотрения.

Выступив в 1907 году с книгой стихов, А. Толстой, как известно, долго нащупывал свою собственную дорогу. Он создавал почти одновременно произведения, совершенно разные как по стилю, по литературной манере, так и по их художественной ценности. Реализм завоевывает позиции в творчестве А. Толстого в его рассказах о быте вырождающегося заволожского дворянства, высоко оцененных тогда же М. Горьким за их «жестокую правдивость».⁴ Однако когда «заволжская хроника» оказалась исчерпанной, писатель пережил творческий кризис: отчетливого отношения к современности у него не было, наступило, по словам писателя, «состояние бестемья и величайшей неуверенности во всем» (XIII, 322).

Незадолго до начала первой мировой войны А. Толстой обращается к изображению быта русской буржуазно-дворянской интеллигенции. Человек «без крыльев» (так называется один из рассказов 1914 года), не имеющий ни ясной жизненной цели, ни больших идеалов, — вот характерный герой этих произведений. Это, конечно, не было случайным. А. Толстой, далекий в те годы от действительно прогрессивных общественных кругов, черпал материал для своего творчества преимущественно из знакомой ему буржуазно-дворянской среды, бедной характерами сильными, незаурядными. Вспомним, что М. Горький в статье 1909 года «Разрушение личности» специально отмечал усилившийся в годы реакции рост «„лишних“, „никудашных“, „никчемных“, „ненужных“ людей... с убитой волей, без надежд, без желаний».⁵

С того самого момента, как в поле зрения А. Толстого-писателя попадают гостиницы и салоны, художественные выставки и модные кабаки городской интеллигенции, — из рассказа в рассказ начинает кочевать тщедушная, нервно-взвинченная, но чрезвычайно энергичная и самонадеянная фигура витийствующего интеллигента с бородкой и в пенсне.

² А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений. т. XIV, Гослитиздат, М., 1950, стр. 376. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

³ Ю. А. Крестинский. А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. Изд. АН СССР, М., 1960.

⁴ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 142.

⁵ Там же, т. 24, стр. 77.

Он поучает и спорит — об искусстве и политике, о мистицизме и судьбах народов, о Владимире Соловьеве, о падении нравов и Мировой Душе... Фигура эта припимает конкретный облик то профессора международного права Стоянова в рассказе «Любовь» («Искры»),⁶ то акцизного чиновника Михаила Ивановича («Миссис Бризли»), то интеллигента без определенных занятий Николая Ивановича («Для чего идет снег»), то художника Белокопытова («Егор Абовов»). Наиболее яркое ее воплощение в дореволюционном творчестве А. Толстого — образ Стабесова в рассказе «Человек в пенсне» («Пасынок»). Не случайно, конечно, герой рассказа Стабесов читает в университете «необязательный курс». Он весь таков — нелепый, книжный человек, ничего не умеющий, никак не пригодный для настоящей, не книжной жизни. А. Толстой вообще с особенной пастойчивостью выделял в облике русского буржуазного интеллигента те его черты, которые порождались, по мысли писателя, самим положением и образом жизни городской интеллигенции, вечно занятой пустыми, «мнимыми» делами и хлопотами, влачащей суетное, паразитическое существование.

Стабесову достаточно обрести самую крохотную аудиторию в лице полюбившей его Екатерины Васильевны, как он уже самозабвенно ораторствует о бренности мира и бессмысленности человеческого существования. А. Толстой специально подчеркивает (и для него это очень важный момент в характеристике), что для «человека в пенсне» не существует прелести вечно живой, вечно обновляющейся природы, праздника ее запахов, звуков, красок, даже шум приборя кажется ему враждебным. «Мне больно от моря, от яркого неба, от цветов, от всего, что хочет притянуть меня к земле, — говорит он. — Все это обман, я на эти крючки не клюю» (IV, 456). Не только природа, но и искусство, и человеческое страдание, восторги, сграти для Стабесова — одна видимость, обманная оболочка. Истинен для него, по-видимому, лишь человеческий разум, бьющийся одип на один с проблемой смысла жизни; жалкий разум, приводящий героя к «философскому» отрицанию жизни, к мыслям о ничтожности человеческой личности. Чувства же в Стабесове уже настолько омертвели, что даже животворная сила любви не способна воскресить их надолго. Вся история взаимоотношений доцента с полюбившей его женщиной ярко выявляет его душевную опустошенность и измельчание. А несостоятельность в любви, неспособность к большому чувству в глазах молодого А. Толстого — важнейший симптом внутренней неполноценности человека.

Из произведения в произведение, в различных ситуациях, А. Толстой обличает эту неполноценность буржуазного интеллигента, издевается над его страстью к бесплодному философствованию, над поверхностностью его чувств и неумением ощущать жизненные радости. «... Все мы таковы, — говорит художник Демьянов («Обыкновенный человек»), — возбуждаемся чрезвычайно быстро и легко, самыми только кончиками нервов; дальше, в глубину, ничего не идет, одпи эти кончики-пупочки работают в мозгу, и происходит точно радужная игра на поверхности, точно нефть на реке» (III, 151).

Душевное оскудение и творческое бессилие, прикрываемые мнимой «смелостью» формальных исканий, обнажает А. Толстой и в представителях декадентствующей художественной богемы (незаконченный роман «Болотные огни» («Егор Абовов»), рассказы «Без крыльев», «В гавани»). В артистических салонах те же Стабесовы — самовлюбленные красно-

⁶ А. Толстой менял названия многих своих произведений. Здесь и в дальнейшем мы приводим в подобных случаях два заголовка (в скобках — первоначальный).

баи — разглагольствуют о «подлинном» искусстве, пьют за Россию и русский народ, поминают всуе имена Белинского и Некрасова, но это, показывает А. Толстой, только пустые фразы, привычное лицемерие.

Даже во внешности всех этих героев писатель подмечает знаменательное сходство: бумажно-бледные лица, хилое телосложение, близорукость — сходство людей, живущих кабинетной, нездоровой, «мнимой» жизнью. Позже ряд «людей в пенсне» пополнится присяжным поверенным Шевыревым («Милосердия!», 1918), персонажами из рассказов об эмигрантах. Наиболее же ярко, законченно черты либеральствующего фразера-интеллекта выступят в облике столичного адвоката Смоковникова в эпопее «Хождение по мукам».

Чем объясняется это пастойчивое возвращение писателя к изображению интеллигента шатких убеждений и расхлябанной психики? Откуда такая упорная, почти ожесточенная неприязнь к этому типу? На этот вопрос пытался ответить в 30-е годы А. Старчаков.⁷ Однако его рассуждения сильно грешили вульгарным социологизмом и не могли быть плодотворными; кроме того, критик рассматривал толстовского «человека в пенсне» изолированно, вне связи с идейно-эстетическим пафосом творчества Толстого. При таком подходе к проблеме характера объяснения неизбежно оказывались произвольными, сопоставления — падуманными, поверхностными.

А ведь в тех же рассказах «Человек в пенсне», «Дым», «Миссис Бризли» А. Толстой не только отрицает, не только высмеивает никчемных «лишних людей» XX века, но и нередко противопоставляет художочному, «развинченному нравственно» интеллигенту человека живых чувств, искреннего, естественного в словах и поступках. Обычно А. Толстой находит последнего в той же буржуазно-интеллигентской среде, но обрисовывает совсем иными красками. Правда, это характер отнюдь не «героический», порой не умеющий отстоять себя, защититься от ударов судьбы, а нередко даже и подчинившийся обстоятельствам. Но он резко отличается от «людей в пенсне» своей беспретенчивостью, душевной чистотой и, главное — умением глубоко чувствовать и откликаться открытым сердцем на явления «живой жизни». Именно такими предстают перед читателями Екатерина Васильевна («Человек в пенсне»), Наташа («Наташа»), Никита Обозов («Прекрасная дама»), Маша, Зюм и Егор Иванович («Любовь»), Табардин и Даша (пьеса «Ракета»), сестры Катя и Дунечка («Миссис Бризли»). Духовным обликом и многими черточками характера эти герои напоминают будущих сестер Булавиных, Ивана Ильича Телегина, Рощина. Но здесь они еще очерчены довольно бегло.

В конце 1915 года А. Толстой печатает рассказ «Спасенный» (в позднейших редакциях — «Под водой»), герой которого Андрей Николаевич ушел от любящей его женщины искать волнений и радостей в приключениях, путешествиях, в экзотике, в «необычном». Через трудные испытания он приходит к новой, еще до конца ему самому не ясной правде и вере. Странствия, приключения — все это кажется ему теперь ничтожным, ненужным. Нужно что-то совсем иное, думает Андрей Николаевич, «не знаю, совершенное ли, но более простое, земное, милое» (III, 285).

Позже, на протяжении всего своего творчества писатель будет возвращаться к развенчанию книжной, надуманной мечтательности. Критики уже писали о галерее таких «мечтателей» в произведениях А. Толстого — от уездного, неуклюжего Аггея Коровина («Аггей Коровин», 1910) до Буженинова («Голубые города», 1925). Чрезвычайно примечает

⁷ А. Старчаков. Ал. Н. Толстой. ГИХЛ, Л., 1935.

телен здесь следующий момент: показывая крушение иллюзий героя, писатель, как правило, не проявляет к нему ни малейшего сочувствия, обвивая прежде всего самого «мечтателя» в надуманности его фантазий, в оторванности от реальной жизни.

Нужно уметь «найти чудесное и милое» «в обыденном и житейском», — утверждает А. Толстой в эти годы.⁸ Нужно не мудрствовать, не выдумывать «проблемы» в прокуренных кабинетах, не искать счастья в далеких краях, а радоваться обыкновенной жизни, страдать, жить полным сердцем. Это умение глубоко чувствовать, способность наслаждаться реальными благами — природой, искусством, сердечными отношениями с близкими, дорогими людьми — ранний А. Толстой прежде всего и ценит в поэтизируемых им героях. Все то, что недоступно Стабесовым, все то, что они отстраняют как ненужное, неважное в жизни, — это-то как раз оказывается важным и дорогим Егору Ивановичу и Маше, Марии Кирилловне («Для чего идет снег») и Екатерине Васильевне («Человек в пенсне»). Одна из высших земных радостей для них — любовь. Любовь способна нравственно возродить душу усталого, отчаявшегося человека, припущенного жить в мире самовлюбленных Стабесовых.

Мысль о любви как высшем жизненном благе проходит через все предреволюционное творчество А. Толстого, она будет звучать и в некоторых более поздних его произведениях. И это не просто одна из любимых мыслей писателя, не просто «преувеличенное представление писателя о значении любви в жизни человека», как выражаются иные исследователи А. Толстого.⁹ Мы соприкасаемся здесь с гораздо более значительным — с жизненной философией и мироощущением самого А. Толстого — художника, страстно влюбленного в жизнь, далекого в те годы от общественной и политической борьбы, разуверившегося в ее возможностях и пытающегося найти опору в неких «безусловных», «нетленных» жизненных ценностях.

Жизнелюбие — одна из самых устойчивых, характерных и рано обнаруживших себя черт таланта А. Толстого. Еще в 1900 году совсем юный писатель в произведении, оставшемся неопубликованным, писал: «Жизнь — есть высшая поэзия...» И дальше: «... без любви жизнь есть ничтожное существование, и жалок тот человек, будь он даже окружен всеми дарами природы, в сердце которого не было искры любви. — Стоит жить, чтобы любить».¹⁰

Случилось, однако, так, что молодой, жизнелюбивый А. Толстой очутился среди людей, объявлявших явления реального, вещного мира лишь тенью, отсветом мира иного, среди людей, которые, по его же злой характеристике, постоянно искали «мистической связи между куском сегодняшнего мыла и своей судьбой» (III, 189). Они охотно и красиво говорили о смерти, о бренности земных радостей, звали за «пределы предельного» — «от грани тесной в мир чудесный, к неизвестной красоте» (Бальмонт). «Символисты уходили в абстракцию, в мистику, рассаживались по „бапням из слоновой кости“, где намеревались переждать то, что надвигалось. Я любил жизнь, всем своим темпераментом противился абстракции, идеалистическим мировоззрениям», — так позднее передавал А. Толстой свои настроения тех лет (I, 85). В середине 1910-х годов писатель разошелся с символистскими кругами; в его творчестве все более крепились реалистические тенденции. Однако в буржуазно-интеллигентских

⁸ Из первоначального варианта начала рассказа «Любовь» («Искры») (Слово, сб. 6. Книгоиздательство писателей в Москве, М., стр. 164).

⁹ Т. Т. Веселовский. Творчество А. Н. Толстого. Учпедгиз, Л., 1958, стр. 55.

¹⁰ Цит. по книге Ю. А. Крестинского «А. Н. Толстой. Жизнь и творчество» (стр. 26, 27).

гостиных А. Толстой продолжал слышать все ту же глубокомысленную и высокопарную болтовню, встречать все тех же бледных и упоенно ораторствующих «людей в пенсне», а в русских журналах читать написанные ими же статьи и стихи. И вот враждебность к хилому, болтливому интеллигенту, давно потерявшему вкус к реальной, невыдуманной жизни, все более просачивается в творчество писателя, и одновременно с этим усиливаются, начинают звучать уже открыто полемические ноты прославления живых человеческих чувств, земного, вещного мира. Вчитаемся внимательнее в рассказы А. Толстого об интеллигенции: ведь не только и даже не столько Екатерина Васильевна противостоит умствующему Стабесову; ему (и другим героям его типа в других рассказах) противостоит прежде всего автор — своим ярким, жизнелюбивым талантом, обостренным вниманием к миру живой природы, особенным умением воспроизвести ее во всей полнокровной сочности ее красок, во всем богатстве ее проявлений. А. Толстой отрицает «человека в пенсне» так упрямо и многократно именно потому, что эта фигура затрагивает самое дорогое, задушевное, личное во взглядах и мироощущении писателя.

В контрастной обрисовке фразерствующего интеллигента, с одной стороны, и человека «живых чувств», с другой, любопытен и еще один момент, в свое время весьма тенденциозно комментировавшийся критикой. Речь идет о том, что, высмеивая «мозговое засилие» в Стабесовых, А. Толстой вместе с тем поэтизировал человека, вовсе не склонного к философствованию, к пережевыванию тех или иных «проблем», человека большого эмоционального богатства. Именно в этом А. Толстой видел основное достоинство «живого» характера. Не случайно он заставляет одного из своих героев (рассказ «Утоли моя печали» («Рожь»), 1915) признать, что «все фрески, споры и журналы» ничего не стоят в сравнении с прелестью живой жизни, с большими человеческими чувствами. Не случайно еще в «Аэлите» (1922) Лось будет утверждать, что на земле люди знают нечто, что стоит выше Разума — Любовь. Отмечая эти тенденции, иные критики писали об А. Толстом, как о «противнике разума», утверждали, что характерный герой писателя — человек инфантильного, примитивного мироощущения, «отрешенный от умственной деятельности» (Ф. Степун, Иванов-Разумник), и что вообще творчество А. Толстого пышное, радостное, но бездумное (К. Чуковский).¹¹ Эти критики как будто нарочно не хотели видеть того, что А. Толстой не против разума вообще, а против холодной рассудочности, против отвлеченных, надуманных философствований, против «обескровленной» (по выражению Стендаля) мысли. Право чувства, эмоциональной природы человека — вот что особенно хочет утвердить писатель. В рассказе «Человек в пенсне», который мы назвали бы программным в предреволюционном творчестве писателя, читаем: «... одинокий ум, не питаемый горячими волнами чувств, ... станет под конец жалким и скудным» (IV, 457; курсив мой, — И. К.). Эти слова многое проясняют нам в нравственном пафосе произведений А. Толстого. Здесь, кстати говоря, А. Толстой обнаруживает определенную близость к Л. Толстому: вспомним антипатию автора «Войны и мира» к рассудочной, расчетливой Вере Ростовской и ее мужу Бергу, глубокое неприятие писателем бесстрастного, холодного Каренина...

Очевидно, однако, что критика А. Толстым русского интеллигента-либерала оставалась все же весьма умеренной. акцент в ней делался прежде всего на нравственно-психических качествах Стабесовых,¹² и не случайно,

¹¹ «Русский современник», 1924, № 1, стр. 253—271.

¹² Совершенно неверно, однако, довольно широко распространенное мнение, будто А. Толстой в своем дореволюционном творчестве давал «внесоциальные» характеристики героев. И цикл «Заволжье», и многие из рассказов 1914—1916 годов

конечно, развенчание героя так часто шло через показ несостоятельности его в любви. Между тем еще Тургенев, создавая в своих произведениях образы людей, близких Стабесову социально и нравственно, характеризовал их отнюдь не только через ситуацию «человека на rendez-vous», но стремился выявить их роль и место в общественном развитии, отображая, в частности, бесплодность их практических начинаний. Позже писатели — революционные демократы еще более углубили критику русского «прогрессиста» (по терминологии Салтыкова-Щедрина), выдвигая на первый план его действительное, а не словесное отношение к социальному движению эпохи.

Оборотная сторона ограниченности критики А. Толстого — ограниченность его положительного идеала. У поэтизируемых писателем в его произведениях 1910—1916 годов героев мы не найдем ни высоких гражданских идеалов, ни даже просто поисков «правды жизни», которые могли бы вывести их из замкнутого мирка частной жизни. Все это было обусловлено прежде всего, разумеется, неопределенностью, незрелостью социальных воззрений самого А. Толстого, отвлеченно-гуманистическим характером его идеалов. Здесь же надо искать истоки и многих позднейших ошибок писателя, оказавшегося бессильным сразу разобраться в эпохальных событиях 1917—1920 годов.

Февральская революция, а затем октябрьские события дают сильнейший толчок внутреннему развитию А. Толстого. В статьях конца 1917 года он пишет о революции как о возмездии «за грех, за лень и совсем не высокое благодушие»,¹³ за то, что «жили в России, как на постоялом дворе; все русское казалось чумазым, варварским, хамским».¹⁴ Подлинный смысл происходящего писатель уяснит себе еще очень не скоро, но прежние его воззрения решительно поколеблены, и это сразу сказывается в его новых произведениях. Уже иначе звучит в рассказах 1918 года — «Милосердия!» и «Рассказ проезжего человека» — тема русской интеллигенции. Постоянным фоном фабульных интриг выступают здесь грозные события, разразившиеся в стране, и свет этих событий по-новому освещает характеры и отношения людей. Еще недавно А. Толстой видел в «людях в пенсне» только фразеров, «книжников», влюбленных в эффектное слово и эффектную позу. Революция же явственно обнажила перед писателем такие черты буржуазного интеллигента, как утрача чувства родины, чуждость народу и полное непонимание его интересов. Присяжный поверенный Шевырев в рассказе «Милосердия!» — это Стабесов, выброшенный из спокойно-затхлой обстановки либеральных гостиных, Стабесов, лишенный почтительной аудитории, привычных занятий и спокойного будущего: время действия рассказа — ноябрь 1917 года. Попытки самоутвердиться, противопоставить свою личность бушующим за окном революциям кончаются печально. Забравшись в угол кожаного дивана, «где когда-то происходили жаркие споры на общественные темы». Шевырев с ужасом догадывается, что противопоставлять ему нечего: «... культурный, умный, значительный человек превращался в пар, как снежная баба» (IV, 425). Любовный конфликт играет в рассказе подци-

опровергают это: Налымов, Окоёмов, Щепкин охарактеризованы писателем именно как представители вырождающегося помещного дворянства, а черты облика Стабесова. Ивана Сергеевича и близких им героев той же среды выявлены как типичные для либерально-буржуазных кругов городской русской интеллигенции 1910-х годов. Другое дело, что у раннего Толстого социальный аспект характеристики героев складывается из отдельных, как будто мельком отмечаемых деталей и не закреплен сюжетно.

¹³ А. Толстой. На костре. «Луч правды», 1917, № 1, ноябрь.

¹⁴ А. Толстой. Ночная смена. «Луч правды», 1917, № 3, 4 декабря.

ненную роль, лишь дополняя характеристику Шевырева. Разоблачение идет в социальном плане: гражданская никчемность — вот главное, что выявляет писатель в облике бывшего присяжного поверенного.

Новые, принципиально важные ноты звучат у А. Толстого и в «Рассказе проезжего человека». Штабс-капитан («проезжий человек»), обрисованный с явной авторской симпатией, искренне стремится разобраться в событиях, происходящих в России, найти свое место в борьбе. Переоценивая заново прошлое людей своего круга, он теперь особенно ясно видит позорную праздность их существования. Чувство гражданина, любовь к родине преобладает в этом герое А. Толстого над всеми остальными чувствами. Связь его с образами «Хождения по мукам» (и прежде всего с образом Вадима Рощина) очевидна. «Рассказ проезжего человека» и «Милосердия!» свидетельствовали о расширении художественного горизонта писателя, об усилившемся интересе его к социальным отношениям, к взаимосвязям человека и общества.

Однако между героями произведений А. Толстого 1917—1918 годов и героями «Хождения по мукам» в его завершенном виде стоит еще одно важное звено — персонажи первой редакции первой книги трилогии, написанной писателем в эмиграции в 1919—1922 годах. В эти трудные годы, когда, по словам самого А. Толстого, он чувствовал себя парием, человеком без родины, писатель особенно упорно и мучительно пытался осмыслить социальные события эпохи, выработать осознанное отношение к тому, что происходило вокруг. Придирчиво, критически он перечитывает все, что им было прежде написано, попутно многое переделывая, исправляя. Интересно при этом, что особое внимание он уделяет теперь социально-политической характеристике героев, стремится по возможности конкретизировать ее и уточнить (это видно, например, при сравнении редакций «Мишуки Налымова» 1910 и 1922 годов).

«Вжиться в эпоху», осмыслить ее для себя особенно помогает писателю работа над новыми произведениями — «Детством Никиты», рассказами об эмигрантах и более всего, конечно, работа над романом «Хождение по мукам», главы которого печатались в 1920—1921 годах в парижском эмигрантском журнале «Современные записки». Именно в «Хождении по мукам» А. Толстой впервые вышел к большим социальным темам современности. Писатель брался за изображение бурного и сложного периода русской истории, когда в обществе, потрясенном до основания двумя революциями, рушились все прежние представления, рвались казавшиеся незыблемыми связи, решительно переоценивались прежние ценности.

В первой книге будущей эпопеи писатель вновь воссоздавал ту же среду русской буржуазно-дворянской интеллигенции предреволюционных лет. Знакомых до мельчайшего жеста, до последней пылинки на одежде людей этого круга А. Толстой выводил теперь на суд грозных событий 1917 года, пытаясь бескомпромиссно выверить свои прежние пристрастия и воззрения. Наблюдения, накопленные А. Толстым за годы революции и эмиграции, только усилили и обострили старую ненависть писателя к Стабесовым всех марок. «Уныние опустошенных душ», вырождение в обыкновенных убийц, в сутенеров, маниаков и просто людей, лишенных жизненного стержня, — вот что особенно подчеркивает А. Толстой в своих рассказах этих лет, изображая русскую эмигрантскую интеллигенцию («Санди», «Рукопись, найденная под кроватью», «Черная пятница» и другие).

Среди персонажей нового романа с особой любовью был обрисован инженер Иван Ильич Телегин. В этот образ писатель несомненно вложил много личного — не в смысле прямолинейно понимаемого автобиографизма, а в том смысле, что специфически толстовские симпатии к опре-

деленному нравственному типу человека в образе Телегина, в его внутреннем складе, воплотились, на наш взгляд, наиболее ярко и конкретно.

С первых же страниц «Хождения по мукам» инженер Телегин выступает как фигура на редкость обаятельная, хотя читатель не найдет в ней никаких особенных, исключительных черт: «нормален, как десятый номер галош», — думает сам о себе Телегин. На шумных вечерах футуристов, в светских гостиных он неловок до смешного, совершенно не способен скрывать свои чувства, не умеет думать о том, как он выглядит со стороны. Прямодушие, бесхитрость Телегина располагают к нему всякого непредубежденного человека.

Создавая образ Телегина, А. Толстой выступает певцом «краснощечкого, непроворотимого здоровья» — физического и нравственного. С удовольствием писатель говорит о больших, сильных руках, крепкой, широкоплечей фигуре своего героя; «его загорелое, твердое лицо заметно выделялось среди остальных лиц либо слишком белых, либо испитых».¹⁵ Жизнелюбие, жизнерадостность Телегина, его необычайная внутренняя чистота, «здоровость» — вот что составляет истинную ценность этого характера. Не случайно Иван Ильич легко сходится с простыми людьми из народа — с рабочими завода, где он служит, а позже, в годы гражданской войны (психологический облик героя выдержан А. Толстым во второй и третьей книгах трилогии очень последовательно), — с матросами и солдатами революционной армии.

Телегин считает себя незаслуженно удачливым, «везучим»; дело же просто в том, что сам он удивительно земной человек, — он не пытается выдумывать ни себя, ни окружающего, он не ищет необычайного, зато умеет остро, полно ощущать истинные жизненные радости. Внутренний строй его чувств таков, что он охотнее всего воспринимает именно радостные впечатления бытия и переживает их особенно полнокровно. Любовь к Даше ярко раскрывает эмоциональное богатство, щедрость души Телегина. Он отдается своему чувству самозабвенно, безраздельно; в иных сценах мы видим его буквально оглушенным любовью, растворенным в ней целиком.

Но мировая война, вспыхнувшая летом 1914 года, а позже бурные события 1917—1919 годов обнаруживают в Телегине и другие стороны его характера. Неловкий, застенчивый человек оказывается мужественным и хладнокровным в обстановке смертельной опасности. Все ярче, убедительнее выступает перед читателем внутренняя крепость, стойкость Телегина, жизненная цепкость его характера, способность быстро ориентироваться в реальной обстановке, не теряться в сложнейших условиях; некий сплав удивительной практичности, «заземленности» с тонкой, чуткой душевностью.

Внутренняя близость Телегина А. Толстому подтверждается прежде всего тем, что в этом образе получают наиболее яркое воплощение те черты нравственного облика, которыми писатель наделял поэтизируемых им героев во многих произведениях. Помимо того, на психологическое родство Телегина и самого А. Толстого указывают нередки и люди, лично знавшие писателя. Так, прямо говорит об этом К. Чуковский: «... у них у обоих — у Ивана Телегина и у Алексея Толстого — один и тот же фундамент характера: могучее душевное здоровье, благодатная ясность, не вмещающая в себе никакого цинизма, и неистощимая, свежая, щедрая, „черноземная“ сила... Конечно, в Алексее Толстом был не только Телегин. Было много другого, противоречивого, сложного, но все же основой

¹⁵ Гр. Алексей Н. Толстой. Хождение по мукам. Изд. «Москва», Берлин, 1922, стр. 72.

его характера было в нем именно то, что роднит его с Иваном Телегиным...»¹⁶ Воспоминания Н. В. Крандиевской-Толстой, Н. Никитина, Ю. Либединского, Ю. Олени и других также характеризуют автора «Хождения по мукам» как человека исключительного жизнелюбия, наделенного особым даром яркого, радостного восприятия жизни.

«Здоровость» А. Толстого и любимых его героев несомненно тесно связана с глубокой, идущей еще с детских лет, симпатией писателя к народному характеру, симпатией, которая ярко выразилась уже в ранний период творчества А. Толстого в таких произведениях, как «Логутка», «Кулик», позже — в «Детстве Никиты».

Конечно, помимо Телегина, очень дороги и близки писателю в «Хождении по мукам» и образы сестер Булавиных и Вадида Рощина. Несмотря на различие характеров, темпераментов, судеб, их объединяет целый ряд черт, принципиально важных автору; это те же искренность, душевная щедрость, «заземленность» чувств и устремлений — все то, что открыто роднит этих героев с любимыми героями предреволюционных произведений А. Толстого.

Общее в облике четырех центральных героев «Хождения» выступает особенно отчетливо в связи с тем, что А. Толстой и здесь постоянно, хотя вовсе не навязчиво и не прямолинейно, сравнивает их с другими представителями русской интеллигенции кануна революции. Адвокат Смоковников, журналист Арнольдов, поэт Бессонов, доктор Булавин и их друзья — это те же «люди в пенсне», это опять вариации Стабесовых и Шевыревых, но разработанные теперь особенно обстоятельно. Ярko, тонко, зло обрисован в «Хождении по мукам» образ Смоковникова. Видный столичный адвокат, Смоковников на взгляд постороннего наблюдателя гораздо значительнее внешне заурядного, незаметного Телегина. В петербургских гостиных 1910-х годов он — фигура видная; его речи на судебных процессах собирают публику; он ораторствует уверенно, охотно, многословно. Если Телегин бесхитроsten и непосредствен, то у Смоковникова жесты, остроты, сама интонация голоса неизменно рассчитаны на эффект; даже в семейном кругу он не может отрешиться от привычного позерства. Писатель, однако, награждает его фамилией, подсказывающей разгадку этого характера. За страстью к высокопарной риторике, за склонностью к мелкому флоссофствованию А. Толстой вновь обнажает внутреннюю легковесность, бесплодность, никчемность этого сорта людей.

В толстовской критике русской интеллигенции буржуазно-либерального толка явно звучат теперь новые ноты; в частности, отчетливо ощущается стремление писателя объяснить основные черты характера русского интеллигента определенными общественными и историческими условиями. Это оказывается возможным потому, что Толстой обрисовывает «человека в пенсне» на широком фоне важнейших событий эпохи. Он показывает, что Стабесовых породило, с одной стороны, время реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, с другой стороны — общественное положение «папильонов», оторванных от социально полезного дела. Такой вывод вытекает из всей совокупности эпизодов романа, логики развития отдельных образов. «... Нравственное уродство мещанина есть качество... совсем не личное, — писал В. И. Ленин, — а социальное, обусловленное...»¹⁷ То, что автор «Хождения по мукам» 1919—1922 годов вплотную подошел к такому пониманию интеллигента-

¹⁶ Корней Чуковский. Из воспоминаний. «Советский писатель», М., 1958, стр. 278

¹⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 222.

либерала, знаменовало собой важные сдвиги в мировоззрении и творческом методе писателя. В обрисовке характеров нового произведения мы отмечаем, таким образом, дальнейшее развитие тех идейно-художественных принципов, которые наметились в рассказах А. Толстого 1917—1918 годов.

Известно, что, приступая к работе над первым вариантом «Сестер», А. Толстой считал либеральные круги русской интеллигенции в большой мере ответственными за «гибель» России. Политиканы типа Стабесова и Смоковникова, «книжники», не знавшие истинных потребностей страны, своей болтовней и безответственным поведением спровоцировали, как представлялось писателю, все случившееся осенью 1917 года. Поэтому, изображая адвоката и окружающих его людей, А. Толстой всякий раз мимолетными штрихами, деталями стремился особенно подчеркнуть вздорность, неглубокость, нарочитую аффектированность их политических рассуждений. Но в первой книге «Хождения по мукам» либералы показаны уже не только в их словесных распрях. Выход писателя к большим социальным темам дает ему возможность охарактеризовать своих героев и со стороны их политического поведения. Так, в одном из эпизодов книги изображено заседание редакции одной из крупных петербургских газет. Бородатые фразеры в пенсне, совсем недавно с привычным пафосом заявлявшие о своей «оппозиции» русскому царизму, с началом мировой войны до неприличия быстро сбрасывают маску оппозиционности. «Когда из типографии принесли корректуру передовой статьи, начинавшейся словами: „Перед лицом германского нашествия мы должны сомкнуть единый фронт“, — собрание молча просмотрело гранки, кое-кто сдержанно вздохнул, кое-кто сказал многозначительно: „Дожили-с...“ И очередной номер был сверстан с заголовком: „Отечество в опасности. К оружию“». ¹⁸

Такова одна из реальных политических ситуаций, используемых А. Толстым в первой книге трилогии для выявления истинной общественной позиции либерально-буржуазной интеллигенции. Рядом других сцен романа А. Толстой недвусмысленно дает понять, что для людей стабесовского типа, любящих при случае выступить «от имени» и «в защиту» народа, подлинные настроения народа — «сфинксова загадка». Это особенно ярко выявляет эпизод романа, рассказывающий о приезде на фронт русско-германской войны весной 1917 года Смоковникова в качестве комиссара Временного правительства. Демосфен дворянских собраний впервые в жизни лицом к лицу столкнулся с русским мужиком, переодетым в солдатскую шинель, и это первое столкновение оказалось для него, как мы знаем, трагическим.

Важно отметить, что ко времени выхода в свет «Хождения по мукам» отдельным изданием (1922) в русской литературе еще не было достаточно крупных произведений, разрешавших тему судеб русской либеральной интеллигенции кануна Октября в широком социальном аспекте. М. Горький еще только принимался за создание своей повести об интеллигенции («Жизнь Клима Самгина»); Федин напечатал «Города и годы» двумя годами позже (да и критика «старой» интеллигенции идет у него в другом плане); Вересаев, критикуя позицию доктора Сартапова («В тупике»), как будто не видел в прошлом своего героя ничего, что подготовило бы его «отщепенство» от народа в годы революции. Толстому же удалось, несмотря на грубейшие ошибки в показе революцион-

¹⁸ Гр. Алексей Н. Толстой. Хождение по мукам, стр. 176.

ной действительности,¹⁹ дать уже в первом варианте «Хождения по мукам» в основном правдивое изображение буржуазных интеллигентов в эпоху социальных потрясений 1914—1917 годов. Конечно, многого писатель еще не понимал. Так, он еще не осознавал, например, что под маской традиционного «народолюбия» у либералов скрывалось не равнодушие к жизни народа, а страх перед массовым движением; что, защищая буржуазные интересы, либералы в своей общественной практике (деятельность в Думе, сотрудничество с монархистами во Временном правительстве, не говоря уже об открытой контрреволюционности после октября 1917 года) шли против народа. И все же, несмотря на эту ограниченность позиций А. Толстого, обличение Смоковниковых в первом варианте «Сестер» было прогрессивным явлением в русской литературе тех лет.

Однако попытки писателя найти какую-то позитивную позицию, противопоставить обанкротившемуся миру какие-то безусловные ценности не дали ничего принципиально нового. А. Толстой продолжал разделять многие заблуждения тех же буржуазных кругов, и это отчетливо сказалось на положительных образах «Сестер» (вспомним, в частности, отрицательное отношение Телегина к забастовкам на заводе, его неуклюжую попытку «отговорить» рабочих от участия в ней). И все же Телегин, Рощин и сестры Булавины изображены гораздо глубже и многостороннее, чем их предшественники в ранних произведениях писателя. Так, Екатерина Дмитриевна, изменившая своему мужу и идущая на разрыв с ним, освещена писателем иначе, чем в сходной ситуации Маша (рассказ «Любовь») или Катя (рассказ «Миссис Бризли»). Писатель увидел и открыл в давно замеченном образе много новых, важных сторон. Трагедия Екатерины Дмитриевны и Даши, самые чистые стремления которых обречены на гибель в мире Смоковниковых и Бессоновых, и прежде отмечалась А. Толстым, но лишь в самой общей форме. В «Сестрах» же среда, окружающая сестер, охарактеризована глубоко и обстоятельно не только со стороны быта и общеморальных устоев, но и в ее социальных отношениях. Плохо разбирающиеся в событиях внешнего мира сестры Булавины остро ощущают обреченность общества, к которому принадлежат сами. Личные судьбы героев здесь уже соотносены с историческими; раздумья Телегина и Рощина о родине, революции, народе — важнейший момент в их характеристике. «Могу я уничтожить очереди, накормить голодных, остановить войну? ..» — таким вопросом впервые задается поэтизируемый герой А. Толстого (Телегин).²⁰ После потрясений 1917—1918 годов писатель уже не мог поэтизировать человека, замкнувшегося в узеньком мире личных чувств, равнодушного к судьбам родины. У Кати и Даши, у Телегина и особенно у Рощина явственно ощущается искреннее стремление разобраться в том, что происходит в их стране. Однако в 1919—1921 годах А. Толстой сам еще находится на перепутьях, и потому в его романе немало противоречивого. И если любимые его герои обостренно ощущают свою вину перед народом, то вступить в борьбу, которая кипит вокруг, они еще не могут, да и не стремятся.

Любовь остается в глазах этих героев высшим, наиболее безусловным благом жизни. Но в «Сестрах» это выглядит иначе, чем в «Хромом барине» или в рассказе «Любовь». Для Кати и Даши, для Телегина и Рощина большая, настоящая любовь — это спасительное прибежище от одиночества и саморазрушения в среде, которая их не только не удовлетворяет, но опустошает; это опора в непонятных событиях и потрясениях

¹⁹ Считаю возможным здесь не останавливаться на них специально в связи с достаточно полной освещенностью этого вопроса в литературе об А. Н. Толстом.

²⁰ Гр. Алексей Н. Толстой. Хождение по мукам, стр. 363.

внешнего мира. Интересно, что раньше, поэтизируя высокое чувство любви, А. Толстой противопоставлял его прежде всего сухой рассудочности, книжности, вытравившей в «человеке в пенсне» способность к полноте жизненных ощущений. Теперь мы видим иное. В Стабесовых и Смоковниковых писатель высмеивает уже не просто «высохшую душу» книжника, но политиканство; «нетленную» человеческую любовь он противопоставляет суетной, нечистоплотной и «преходящей», в его представлениях, политической борьбе, политическим интересам. Не случайно в статье-очерке «Ночная смена», написанном А. Толстым в бурные дни декабря 1917 года, некий Иван Миронович (выражавший, как это легко заметить, мысли самого А. Толстого), анализируя события последнего времени и обсуждая вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и народа, говорит: «Я верю: в последнем счете только для любви, для одного вечного чувства и живет бедный человек в труде, в грехах и в муке, только для того, что на земле нетленно, безгрешно: для любви...»

В «Сестрах» наиболее открыто выражают эту же мысль известные слова Рощина Кате: «... утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное любимое сердце ваше...»²¹ То же противопоставление мы находим и в описании раздумий Телегина о любви: «... кругом все неясно, смутно, противоречиво... Иван Ильич был уверен в одном: любовь его к Даше, дашина прелесть и радостное ощущение самого себя... в этом было добро, выше ничего не было в жизни».²² Еще чаще эта антитеза облекается в более замаскированные формы. Такова, например, сцена почной прогулки сестер в автомобиле по Москве в дни мировой войны. Красивая морозная ночь, спокойные звезды приводят сестер в лирическое настроение. «Катюша, любить очень хочется», — шепчет Даша сестре. Ее перебивает муж Кати и рассказывает о последних политических новостях, о наступлении немцев, о серьезном положении на фронте. «Катя не ответила, только подняла глаза к звездам...»²³ Вечные звезды, вечная природа и вечное на земле томление любви — вот те действительные жизненные ценности, которыми нужно по-настоящему дорожить человеку, утверждает писатель. Все остальное — социальные движения, политическая борьба — незначительно, суетно; всеерые увлекаться ими могут лишь неглубокие люди.

Сильные отголоски этих взглядов мы найдем у А. Толстого и в «Аэлите». Несмотря на то, что здесь одним из главных героев является убежденный революционер Гусев, изображенный с очевидной авторской симпатией, писателю внутренне, конечно, гораздо ближе другой персонаж повести — Лось. В противовес прямолинейному и упрощенному Гусеву он обрисован как человек тонкой души, глубокой, подлинной культуры. Для Лося настоящее счастье — в любви, обновляющей душу, счастье — в том, «чтобы забыть самого себя... для тех, кто даст эту полноту, согласие, радость» (IV, 163). Лось отправляется помогать марсианам в революции с напутствием Аэлиты: «Исполни долг, борись, победи, но не забывай, — все это лишь сон, все тени...» (IV, 210).

Аполитизм героев «Сестер» выступает в этом свете уже не как отсутствие всякой позиции в общественной борьбе эпохи, но, напротив, как позиция вполне определенная (хотя у Телегина и сестер она выглядит более инстинктивной, чем осознанной). Все разговоры «о революциях и портфелях» представляются им (и справедливо, ибо речь идет о болтовне в либеральных гостиных) в одних случаях пустым фразерством, в других — лицемерием; они не хотят в этом участвовать. «Отойди от зла —

²¹ Там же, стр. 456.

²² Там же, стр. 362.

²³ Там же, стр. 240.

сотворишь благо»; обновление, улучшение мира не через социальные преобразования и политическую борьбу, а через внутреннее обновление отдельного человека, через его нравственное возрождение — вот жизненная философия А. Толстого в эти годы, вот взгляды, которые объединяли еще в начале XX века и объединяют до сегодняшнего дня многих буржуазных писателей-гуманистов. Резко критическое отношение к буржуазной политике такие писатели склонны переносить на политическое движение в целом, и лучшие, любимейшие герои их произведений почти неизменно чужаются участия во всякой организованной политической борьбе (вспомним хотя бы героев Ремарка).

Ложность, шаткость этой позиции «над схваткой» уже в первые десятилетия XX века честные, большие художники начинают осознать все отчетливее. Жизненная практика, действительность все более убеждают их в правильности иной морали, иного — активного, борющегося — гуманизма, который утверждает: «... отходя от зла, ты все-таки продолжаешь поддерживать его существование; надо *уничтожить* зло, чтобы сотворить благо».²⁴ Это уже философия революционного пролетариата; солидаризироваться с ней — значит солидаризироваться с пролетарским движением, с борьбой за революционное преобразование жизни. Это и делают такие крупнейшие писатели-реалисты XX века, как Анатолий Франс, Теодор Драйзер, Ромен Роллан, М. Андерсен-Нексе, П. Неруда и многие другие.

А. Толстой также пойдет путем, столь характерным для литературного развития XX века, — от идеалов буржуазного гуманизма к идеалам социалистическим и коммунистическим, от реализма критического к реализму нового качества, обусловленному новым — марксистским — мировоззрением.

Создавая вторую и третью книги «Хождения по мукам», А. Толстой пишет уже исторический роман. «Для того чтобы приступить ко второму тому — „Восемнадцатый год“, — указывает сам писатель, — нужно было очень многое увидеть, узнать, пережить... нужно было сделать основное, а именно: определить свое *отношение к материалу*» (XIV, 376; курсив мой, — И. К.). В самом деле, автор двух последних книг трилогии — это уже человек новой веры, новых этических и эстетических критериев. По свидетельству самого писателя, овладение марксистской теорией (над изучением которой А. Толстой особенно напряженно работает в конце 20-х — начале 30-х годов) дало ему как художнику «целеустремленность и метод при чтении книги жизни». В истории, которая прежде представлялась А. Толстому хаотическим нагромождением явлений, теперь протянулись «становые жилы закономерности» (XIII, 323).

М. Серебрянский в свое время справедливо отмечал, что второй том трилогии полемизирует со многими идеями и идеалами первого тома. Можно добавить, что обе последние книги «Хождения» вместе с тем есть полемика со многими идеями и идеалами дореволюционного творчества писателя.

Трагически оканчивалась история любви героев в рассказе «Любовь» (1915) и во многих других произведениях А. Толстого того же периода. Но вот в первой книге «Хождения по мукам» Даша и Телегин, Рощин и Катя наперекор всем бурям внешнего мира как будто обрели то, что представлялось им одним из высших благ жизни, — любовь, возможность соединения своих судеб. Однако и в «Восемнадцатом годе», и в «Хмуром утре» А. Толстой показал, что «запереться на ключик» от политических событий невозможно. Маленькое, изолированное счастье, о котором меч-

²⁴ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. 24, М.—Л., 1927, стр. 276.

тали Мария Кирилловна («Для чего идет снег») или Маша и Егор Иванович («Любовь»), о котором Рощин говорил как о единственно нетленной ценности, — оказалось шатким, эфемерным, оно разрушилось уже не потому, что какие-то внешние препятствия встали между любящими, а потому, что в большом, настоящем человеке есть чувства сильнее любви. Так расходятся во второй книге эпопеи пути Телегина и Даши, Рощина и Кати.

Ниспровержение этой высшей для героев раннего А. Толстого мечты о великой и всемогущей любви означало для писателя очень многое. Оно означало радикальное изменение мировоззрения А. Толстого в целом, изменение его взглядов на общественные и личные отношения, на проблему счастья, на прекрасное и существенное в человеке. И хотя в художественной манере А. Толстого остались все ее лучшие, собственно толстовские стороны (так ярко выразившиеся в «Детстве Никиты» и первой книге «Хождения»), связанные с мироощущением этого своеобразного художника, с особенностями его нравственно-психологического склада, многое принципиально изменилось. Изменилось отношение писателя к важнейшим явлениям современности, изменились основы его концепции действительности, изменился творческий метод А. Толстого. Особенно заметно изменение в авторском подходе к изображению характеров, в обрисовке их. Здесь уже явственно ощущаются идеалы и нормы строящегося социалистического общества.

Социальные события и судьба отдельного человека — вот основной аспект изображения личности во второй и третьей книгах «Хождения по мукам». История выходит на первый план; революционную эпоху писатель стремится охарактеризовать в самых многосторонних проявлениях, в важнейших процессах ее развития.

Проследивая дальнейшие судьбы Смоковниковых в революции, А. Толстой выявляет до конца тип «человека в пенсне», вынужденного в новых условиях обнаружить свое действительное «я» в практическом действии. Жиров, Куличок, Булавин, некий Степан Алексеевич, деникинец Теплов и другие герои «Восемнадцатого года» и «Хмурого утра» — не что иное, как alter ego бесславно погибшего адвоката Смоковникова. Из них наиболее обстоятельно охарактеризован во второй книге трилогии отец Кати и Даши доктор Булавин. А. Толстой показывает, как либеральничанье доктора, его «оппозиционные настроения» и громкий патриотизм бесследно исчезают уже к концу семнадцатого года. Страх перед массовым революционным движением, ненависть к нему вытесняют в Булавине все остальные чувства. Он открыто зовет теперь крестьян «мужепёсами», готов «идти к немцам на выучку» и превратить Россию в «Русланд». Теперь доктор издевается над «святым прошлым» русской интеллигенции («довольно левых экспериментов!» — VII, 429); он принимает пост товарища министра в самарском белогвардейско-эсеровском правительстве, содействует продвижению мятежного чехословацкого корпуса, попустительствует зверской расправе с большевиками. Его речь на банкете в честь «победоносного шествия армии Учредительного собрания на север» вызывает восторги представителей «союзнической помощи» и самарского купечества: «...это брат, по-нашему, без социализма...» (VII, 556). От недавнего «демократа» в Булавине уже ничего не осталось.

Образ некоего Степана Алексеевича — еще одна зарисовка писателя из его серии «Стабесовы в революции». Когда-то Степан Алексеевич посещал знаменитые «Философские вечера», участвовал однажды в студенческой демонстрации. Теперь же он чувствует себя «у разбитого корыта»; хилый, ноющий и истеричный, Степан Алексеевич предается отчаянию от одной мысли о физическом труде; просьба матери принести

ведро воды исторгает у него длиннейшие и эмоциональнейшие монологи о погибшем будущем, о растоптанной внутренней свободе, о нежелании преклоняться перед авторитетами и т. д. Возглашая себя врагом большевизма и деникинщины одновременно, а кроме того — атеистом, Степан Алексеевич тем не менее отправляется в церковь, чтобы не показаться «красным», и там, в порыве неожиданного умиления, пытается поцеловать руку Деникину — эпизод, блестяще довершающий характеристику (VIII, 309—313).

Читатель воспринимает Степана Алексеевича как одного из представителей той части старой интеллигенции, которая стремилась избрать «третью» позицию, оставаясь внутренне самым тесным образом связанной с прежним режимом. Разновидность этого же типа обрисовывал еще в своих «Городах и годах» К. Федин — в образе доктора Щепова.

В «Сестрах» А. Толстой разоблачал в «людях в пенсне» их общественную бесполезность («смоковничество»), чуждость интересам народа, прислужничество царизму. Теперь писатель подчеркивает в недавних либералах их открытую враждебность социалистической революции, их антинародность, вырождение в предателей родины. Он показывает, что противоречие слова и дела, имевшее историческое оправдание у Рудиных и Бельтовых, привело «лишних людей» XX века к прямой контрреволюционности, до поры до времени скрываемой иными рыцарями фразы даже от самих себя. Таково завершение давнего «романа» либеральной русской интеллигенции с народом.

Новые критерии и идеалы А. Толстого, обусловленные изменениями в его мировоззрении, читатель ощутил, конечно, не только в критическом освещении характеров и судеб русской буржуазно-либеральной интеллигенции. Явное любованье А. Толстого человеком нового типа, отдающим без колебаний свою жизнь за счастье других, заметно было уже в ряде рассказов писателя 20-х годов («Морозная ночь» и некоторые другие). Но особенно интересна с этой точки зрения, конечно, та же трилогия. Во второй и третьей ее книгах, в окончательной редакции всех трех ее частей (1943), понимание А. Толстым положительного героя современности, прекрасного в человеке и человеческих отношениях выступает наиболее ярко. Изменившиеся критерии писателя обнаруживаются и в лепке образов представителей революционного народа (Латугин, Аписья Назарова, Иван Гора, Агриппина Чебрец и другие), и в содержании и освещении образов Телегина, Рощина и сестер Булавиных — основных героев «Хождения по мукам». В огне гражданской войны эти лучшие представители «старой» интеллигенции проходят школу социально-политического воспитания. Недавний политический индифферентизм, шедший у них от неприятия политиканства Смоковниковых, сменился напряженными поисками своего места в борьбе, ибо герои А. Толстого убедились, что в событиях, развернувшихся в стране, действительно решаются народные судьбы.

А. Толстой особенно подчеркивает, как развитие гражданских чувств, участие в революционной борьбе обогащает облик близких ему героев. Не просто честность в узком моральном плане, но честность, понимаемая социально, — перед родиной, народом; не просто человечность и любовь, но и деятельная ненависть к врагам человечности — вот качества, появившиеся в характерах Телегина и Рощина, Кати и Даши Булавиных. Иной стала теперь та телегинская цельность, которую писатель поэтизировал еще в «Сестрах». Это уже не просто узкоправственная цельность: теперь социально-политические воззрения Ивана Ильича органически проникают собой все его душевные движения, все его поведение, становясь глубоко личными, неотъемлемыми качествами его натуры. Прежний идеал счастья, представлявшего Телегину Дашиным домиком на лужайке,

теперь кажется ему маленьким, бедным; Иван Ильич мечтает о настоящем, творческом труде, он впервые ощущает себя истинным гражданином. Свои муки, свои испытания проходит в годы гражданской войны и Екатерина Дмитриевна, и эти испытания внутренне перерождают ее, заставляя по-новому взглянуть на жизнь и на себя. В Кате рождается новый — активный, борющийся — человек. Проследившая дальше судьбу молодой женщины, А. Толстой показывает, что это новое ее ощущение особенно укрепляется, когда она начинает учительствовать в деревне. Неизвестную ей прежде радость приносит Кате сознание своей нужности людям, обретенной способности к самостоятельному и деятельному существованию. «Гражданская война пробудила к борьбе характеры людей. . .» — отмечал А. Толстой еще в 1934 году.²⁵ В образе Кати писатель воплотил один из таких характеров.

По мысли писателя, принять революционную действительность лучшим людям старой интеллигенции помогли именно те нравственные качества, которые А. Толстой издавна поэтизировал в своих любимых героях: моральная чистота, честность, умение смотреть жизни в лицо, не отворачиваясь, не заслоняясь от нее книгой или наскоро выдуманной теорией. Вадим Роцин, которому предстояло не просто понять правду о революции, но и преодолеть свои старые неверные взгляды, признается в трудные минуты: «Потерял в себе большого человека, а маленьким быть не хочу. . .» (VIII, 227). Гражданская совесть Роцина оказывается сильнее мелких, самолюбивых чувств, тормозящих признание ошибок; привычка быть честным перед самим собой не покидает его и тогда, когда эта честность требует беспощадности. Роцин не останавливается на признании катастрофы своего прежнего мирозерцания; та же честность настойчиво ведет его к дальнейшим выводам, к приходу в Красную Армию.

Показывая моральное обновление людей старого мира в обстановке революционной действительности, А. Толстой отчетливо выделяет (особенно это заметно в «Хмуром утре») значение такого фактора, как соприкосновение интеллигентов с простыми людьми, с революционным народом. Внимательно слушает Роцин каждое слово матроса-большевика Чугая, преданной интересам революции девушки Маруся. Сближаясь с этими людьми, он видит в них то, что напрасно искал еще недавно в белогвардейской среде денкинской армии: убежденность в правоте своего дела, искреннюю веру в высокие идеалы борьбы. Именно такие встречи становятся решающей вехой на пути Роцина к революции. Тесно сближается Телегин с красноармейцами и балтийскими моряками, ставшими его товарищами по оружию. А. Толстой показывает, как прежняя довольно абстрактная вера в народ смеяется у Ивана Ильича глубоким уважением к мужеству, решительности, душевности русских людей. У коммунистов Гымзы и Ивана Горы учится Телегин революционной бдительности, непримиримости. Эти люди помогают Ивану Ильичу воспитать в себе черты большевистского характера, побороть остатки интеллигентской мягкотелости.

Рукописные материалы архива А. Толстого дают дополнительные примеры того, как писатель в своей трилогии стремился возможно полнее осветить отношения между интеллигенцией и людьми из народа.

Вот один из таких примеров. Первоначально в черновиках «Хмурого утра» в сцене ночного разговора Агриппины и Ивана Горы (VIII, 43—44) после слов, заканчивавших эту краткую сцену: «Телегу опять качнуло. —

²⁵ Рукописный отдел Института мировой литературы, архив А. Н. Толстого, № 994/1 (рукопись статьи «Над чем я работаю», 1934).

Иван Гора отвалился и ушел, тяжело топя. Все затихло — и люди, и лошади», — сразу с отточия начиналась следующая сцена:

«... Дашу разбудил Кузьма Кузьмич. Она лежала, уткнувшись под телегой. Слышались выстрелы» и т. д. Затем А. Толстой вставляет после предложения: «Затихло все...» следующие несколько строчек: «Даша дышала носом в рукав... (она лежит в той же телеге, где и раненая Агрппина, — И. К.). Все бы, все отдала за такую минуту суровой ласки с любимым человеком. Завистливое, ревнивое сердце! О чем раньше думала? Чего ждала? Любимый, дорогой был рядом, — просмотрела, потеряла навек... Зови теперь, кричи: Иван Ильич, Ваня, Ванюша...» И только после этого в новой редакции уже идет: «Дашу разбудил...»²⁶ и т. д.

Второй пример из черновиков «Хмурого утра». Эпизод первого боя телегинского артиллерийского отряда под Царицыном (VIII, 64—65). Латугин вносит предложение выкатить орудия своими силами на открытое место, чтобы начать бить противника прямой наводкой. Телегин вначале колеблется: «Без упряжек не справиться...», — но когда наступает решительный момент, принимает это предложение.

«— Телегин, — надрывая осипшее горло, закричал Сапожков, — Телегин, командир спрашивает — возможно ли своими силами выкатить орудия на открытое?»

— Ответ: возможно». После этих слов Ивана Ильича в первом варианте сразу шло описание сцены боя: «Внезапно тишина разодралась грохотом ураганного огня». Перерабатывая отрывок, А. Толстой вставляет после слов «Ответ: возможно» следующий кусок:

«Телегин сказал это спокойно и уверенно. Латугин, работая лопатой, хотя нестерпимо жгло и ломило раненое плечо и кровь сочилась сквозь повязку, толкнул локтем Байкова.

— Люблю антиинтеллигентов. А?

Байков ответил:

— Поучатся еще решетом воду носить, кое-чему у мужика и научатся».

Обе вставки входят в окончательный текст романа.

Направление этой работы Толстого очевидно. Только на пути сближения с народом, утверждает писатель всем образным строем трилогии, «старая» интеллигенция может по-настоящему воспринять, возродиться нравственно. Эта мысль возникла в творчестве А. Толстого еще в пред-революционные годы (в рассказах 1915 года «Обыкновенный человек», «Под водой»). Однако тогда писатель призывал равняться на «мужиков» преимущественно в плане морального совершенствования; теперь же он отчетливо осознает, что интеллигент лишь постольку может ощущать себя полноправным членом общества, поскольку он честно и успешно служит народным интересам.

Так рождаются черты нового человека в героях А. Толстого. Так постепенно приходят они к новому пониманию счастья, где необходимым условием является определение своего места в обществе, ощущение своей общественной полезности. Вместе с тем это и путь самого писателя, который за долгий период создания трилогии «сам, в своей жизни, в своем отношении к жизни, к действительности, к нашей борьбе стал относиться гораздо более зрело, гораздо более углубленно» (XIV, 377). Если автор первой редакции «Сестер» вместе со своими героями проповедовал уход от «преходящих» социальных потрясений и высшую жизненную цел-

²⁶ Там же, № 348 (рукопись «Хмурого утра»).

ность видел в «нетленной» любви, то автор «Хмурого утра» уже твердо знает, что счастье личности вне общества невозможно, «как невозможно жизнь растения, выдернутого из земли и брошенного на бесплодный песок». Счастье — это «ощущение полноты своих духовных и физических сил в их общественном применении», — пишет А. Толстой в 1939 году в своем ответе на анкету шведского журнала (XV, 342).

Приходится, однако, оговорить здесь одно существенное обстоятельство. Знакомясь с историей создания трилогии А. Толстого, мы еще раз убеждаемся в том, что связь «художественного» и «мировоззренческого» в творчестве писателя вовсе не прямолинейна и что, в частности, прогрессивная эволюция взглядов художника сама по себе отнюдь еще не обеспечивает неперменного, следом идущего углубления художественности его произведений. В одной из своих статей, говоря о «Хождении по мукам», А. Упит справедливо замечал, что «монументальная по охвату, эта эпопея о становлении Советского государства и советского человека никак не может быть названа монументальной по эстетической организации материала».²⁷ Критика отмечала уже и заметную разнотипность книг трилогии, и композиционно-сюжетную рыхлость в построении «Восемнадцатого года», и отрывочность, торопливость, беглость многих описаний и эпизодов во второй и третьей книгах. Все это не могло не отразиться на лепке характеров произведения. Нередко в «Восемнадцатом годе» и «Хмуром утре» ощущается определенная «заданность» в поведении героев, не хватает обстоятельности даже в обрисовке центральных фигур эпопей. Однако, несмотря на сложность поисков новых путей, несмотря на некоторые потери при решении новых творческих задач, возникающих в связи с новым отношением к действительности, А. Толстому удается в «Хождении по мукам» исследовать до конца характеры, которые привлекли к себе его внимание еще в середине 1910-х годов. Давно намеченное писателем противопоставление «лишнего» интеллигента нравственно здоровому человеку, человеку больших, полнокровных чувств получило теперь новый смысл, в контрастной обрисовке этих характеров явственно зазвучали новые ноты.

Прежде всего аспект сопоставления расширен тем, что в него включены теперь образы простых людей из народа, как еще более резких антиподов «смоковничества»; сестры же Булавины, Телегин и Рощин потому так и дороги теперь автору, что в их облике он видит ряд черт, роднящих, сближающих их с лучшим в народном русском характере. Однако принципиально новое заключается еще не в этом. В своем дореволюционном творчестве А. Толстой мог противопоставить поэтизируемого им героя умничающему, нравственно худосочному интеллигенту лишь в плане лично моральных качеств. Но уже тогда писатель намечал и другой план развенчания «людей в пенсне» — обличение их практической никчемности, общественного паразитизма. И вот в этом-то отношении любимые герои раннего А. Толстого не могли противостоять Стабесовым, ибо они принадлежали к той же либерально-буржуазной среде, вели тот же в общем образ жизни. Они лучше, отчетливее ощущали неблагополучие, растленность окружающего их мира, но и только.

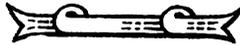
В завершенной трилогии противопоставление Смоковниковых лучшим людям русской интеллигенции получило гораздо большую законченность. Тех и других разделяют теперь не только личные душевные качества. Телегин, каким он предстает на последних страницах «Хождения по мукам», — это не просто нравственно здоровая, цельная натура, но человек, отдающий все свои силы революционному, «атакующему»

²⁷ А. У п и т. Литературно-критические статьи. Латгиз, Рига, 1955, стр. 191.

классу, это — практик, деятель, которого отделяет от Смоковниковых качественно иное отношение к социальной действительности, принципиально иные социальные симпатии и позиции. То же можно сказать и о Рощине, и о Кате и Даше Булавиных.

Давняя симпатия А. Толстого к человеку щедрой души, большого эмоционального богатства, как мы видим, сохранилась. Однако в облике прекрасного человека, которого писатель эстетически утверждает в своем зрелом творчестве, появились новые черты, новые качества, значительные обогатившие прежний нравственно-этический идеал. Их появление было обусловлено, в первую очередь, теми важнейшими изменениями, которые произошли за эти годы в мировоззрении и творческом методе автора «Хождения по мукам».

А. Толстой неоднократно высказывал в своих статьях мысль о том, что, «формируя типы и типическое», художник формирует в определенной мере и психику своего читателя, помогает «становлению его мысли, его характера, его души» (XIII, 537). Автор трилогии сознательно ставил перед собой такую задачу; своими произведениями он стремился приобщить читателя к поэтизируемому им миру, помогая увидеть этот мир таким, каким увидел его сам художник.



ПРОБЛЕМА НОВАТОРСТВА И ТРАДИЦИЙ В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 30-х ГОДОВ

1

Странное чувство испытывает исследователь истории советской драматургии, переступив порог, отделяющий 20-е годы от 30-х. Создается впечатление, будто позади и не было полутора десятка лет напряженных идейно-эстетических поисков наилучших способов художественного отображения новой действительности, будто в «Любови Яровой» или в «Штурме», в «Разломе» или же в «Бронепоезде 14-69» не были найдены убеждающие ответы на многие из тех вопросов, которые и на новом рубеже не потеряли своего значения.

«Большая, высоко идейная философская пьеса, которая преодолевает детский этап советской драматургии, пьеса, которая умеет дать настоящий социальный образ, настоящий социальный характер, преодолеть однолинейность, большая пьеса, а не сценарий для театра — вот что нужно нашему театру, нашему зрителю»,¹ — так определяет задачи драматургического искусства В. Ермилов в своем выступлении на втором пленуме оргкомитета Союза советских писателей в начале 1933 года. Подобных высказываний в те годы было немало. Откуда же столь «неблагодарный» антиисторизм?

Ответ на этот вопрос коренился в особенностях времени первых пятилеток. Буйный размах созидательных сил порождает у художников ощущение, что происходящие на их глазах «социальные сдвиги грандиознее, чем все геологические и тектонические сдвиги земли», и что сдвиги эти не могут не породить столь же «тектонических» процессов в искусстве.²

В центре большинства споров стоял вопрос огромной важности — о поисках наиболее действенных, эффективных форм искусства, которые бы наилучшим образом соответствовали задачам мобилизации масс на социалистическое строительство, становлению нового человека. Снова резко поляризовались две тенденции, которые на всем протяжении истории советского искусства как бы соперничали друг с другом. Одна выражалась в формах прямого, открытого, непосредственного вмешательства художника в действительность, в широком, смелом обра-

¹ В. Е. Ермилов. О задачах театральной критики. Борьба за социалистическую драматургию. «Советское искусство», 1933, 3 марта.

² Вс. Вишневский. 1) Упорно к новому искусству! «Советский театр», 1933, № 1, стр 15; 2) О театральной критике. Уместнее: «О, театральная критика!». «Литературная газета», 1933, 5 февраля.

нии к трибунному, публицистическому стилю, в намерении как бы стереть границу между искусством и жизнью, как можно глубже внедриться в нее. Другая заключалась в стремлении отразить действительность в объективированной форме, стремлении, которое обычно сопровождалось растворением личности художника в изображаемом материале.

А. В. Луначарский по-своему определил «противостояние» этих двух направлений. Он говорил в 1930 году на диспуте «Пути советской литературы» в Политехническом музее, что в нашей литературе наметились «два доминирующих стиля, которые иногда сшибаются в литературных боях, отрицают друг друга. Одно из этих основных стилевых направлений составляет психологический реализм... Второй стиль... отвечает потребности стилизовать, свободно изменять действительность, свободно изменять краски, чтобы доказать тот или иной тезис».³

Пожалуй, с наибольшей рельефностью споры вокруг этих вопросов отразились в творческой дискуссии между сторонниками «Литфронта» и налитпостовцами. Если творческим кредо налитпостовцев был психологизм, раскрытие действительности прежде всего через внутренний мир человека, то на знамени «Литфронта» было начертано: социальная действительность, классовый субъективизм искусства — превыше всего.

В 30-е годы с новой силой заявляет о себе развивавшееся с первых лет революции стремление к монументальности, эпичности — то стремление, которое, по сути говоря, сопровождало развитие советского искусства и литературы на всем протяжении их истории.

Определенные достижения литературы и искусства в этом направлении и были той почвой, на которой подчас произрастали тенденции к откату от крупно выписанных героев в драматургии. И здесь можно говорить об известной цикличности процесса развития советского искусства и литературы, сущность которой сводится к тому, что на определенных ответственных рубежах истории страны, характеризующихся особенно резким, так сказать физически ощутимым размахом народного движения, искусство (разумеется, не в целом, а в каких-то своих значительных ответвлениях) как бы снова и снова апеллирует к массовидности. Происходит переключенка с некоторыми тенденциями искусства гражданской войны.

Напряженные поиски художественных средств обострили и проблему формы, проблему претворения жизненного материала, отбора, просеивания его через «сито» искусства. И на этот раз, так же как в спорах об искусстве открыто публицистическом и психологизме, о массовидном и индивидуализированном начале, в среде деятелей искусства и литературы в 30-е годы отчетливо возникают два лагеря.

Одни считали возможным брать материал действительности в «отстоянном», отобранном виде, ратовали за «законченность». Другие же, наоборот, «симметрией», законами архитектоники, всевозможными канонами опасались разрушить живую ткань новой действительности и выступали за перенесение в искусство сырых глыб жизненного материала, а это, в свою очередь, закономерно приводило к очеркизму, документализму, фактографии, которые рассматривались как наиболее правдивые и действительные художественные формы. Впрочем, нередко в этом очеркизме, фактографичности сказывалось и просто недостаточное умение художников справиться с лавиной нового материала, обуздать ее.

За спорами конца 20-х—начала 30-х годов по различным проблемам искусства и литературы стояла в конечном счете борьба за утверждение единого творческого метода. Важно отметить, что процесс этот совпал с очень ответственным периодом в истории советской страны — со штур-

³ «Литературная газета», 1960, 3 марта.

новыми годами первой пятилетки, со «второй революцией». На этом этапе с новой, неопровержимой силой выявилось все огромное значение революционно-преобразующего, партийного начала советского искусства.

В то же время эти годы со всей решительностью подтвердили, что основополагающие особенности социалистического реализма отнюдь не исключают объективированных форм воссоздания действительности, психологизма, опоры на прогрессивные традиции мирового, русского дореволюционного и советского искусства. Открыты публицистические формы не могли рассматриваться как единственно пригодные для того, чтобы содействовать «идейной переделке и воспитанию трудящихся в духе социализма».

К середине 30-х годов драматургии уже отказываются от тех несовершенных, но исторически обусловленных форм и средств, которые на первых порах помогали им схватить специфику новой жизни (у одних — документализм и очеркизм, у других — схематика и рационализм, связанные с «диалектико-материалистическим творческим методом», и т. п.). Начинается своего рода новая полоса в развитии советского искусства. Все более решительно отесняются представления, основанные на недооценке могучей типизирующей силы искусства, все более очевидной становится огромная важность эстетического отбора жизненного материала.

Именно в это время в советском искусстве усиливается стремление к многообразию стилей и жанров, проявляется особая тяга к зрелищу приподнятому, праздничному, к лиризму, к комедии, и что примечательно, к комедии, в которой не только бичевались чуждые, враждебные советскому обществу элементы, но и юмористически осмеивались недостатки и пережитки, сохранившиеся у советских людей.

2

Поиски новых путей в драматургии с особой отчетливостью проявились в известной творческой дискуссии между «двумя течениями», решительно противопоставлявшими себя одно другому в теоретических декларациях, полемике и дискуссиях. Первое было представлено Вс. Вишневским, Н. Погодиным и следовавшими за ними драматургами и критиками, второе было связано с именами А. Афиногенова, В. Киршона и их единомышленников.

Если попытаться определить сердцевину споров, то, по существу, речь в них шла о самом главном — о методе и соревнующихся внутри него стилях советской драматургии. Этим определяется историческое значение дискуссии начала 30-х годов, ее жизненная важность и актуальность для судеб нашего искусства.

До недавнего времени в литературоведении и театроведении существовала явная недооценка этой дискуссии. Показательно, что о ней не упоминалось ни в общих обзорах истории советской драматургии,⁴ ни в монографиях, посвященных творчеству отдельных крупнейших ее представителей. Некоторые исследователи, вскользь касаясь дискуссии, занимали при этом неверную, антиисторическую позицию, объявляя ее «схоластической, бесплодной».⁵ Только в самые последние годы начал возникать интерес к этому важному явлению в истории советской драматургии.⁶

⁴ См., например: Очерки истории русского советского драматического театра, т. I. Изд. АН СССР, М., 1954.

⁵ См.: Е. Горбунова. Драматургия А. Корнейчука. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 18.

⁶ А. Караганов. Автор и герой в пьесе. «Вопросы литературы», 1958, № 4; С. И. Андреева. Из полемики в советской драматургии 1930-х годов. «Вестник

При первом же обращении к материалам драматургической дискуссии отчетливо видишь, как широк был диапазон вопросов, по которым шли споры в среде писателей и критиков. Горячо дебатировались проблемы новаторства и традиций, «учебы у Запада», ведущей роли драматургии в театральном искусстве, ее жанров, принципов драматической композиции, воплощения героя и массы, психологизма и характеров, сюжета, выразительных средств и многие другие.

Однако через все это множество вопросов, возбуждавших столь острые разногласия и такое бурное столкновение мнений, проходил весьма существенный для начала 30-х годов вопрос. Речь шла о том, можно ли передать новое содержание действительности во всем ее богатстве и неповторимости, отразить социалистическое преобразование страны в годы первых пятилеток (к чему, конечно, в равной мере стремились все драматурги — участники дискуссии), творчески используя те драматургические формы, которые унаследованы от прошлого, или же требуется немедленная и самая решительная ломка этих форм, разрушение всего строя традиционной драмы.

Главное, что объединило столь несхожих между собой драматургов, как Вс. Вишневский и Н. Погодин, каждый из которых пришел в театр со своей биографией, жизненным опытом, тематикой, излюбленными героями, своеобразной творческой манерой, — это было острое ощущение несоответствия «старых форм» драматургии «новому материалу» жизни. Подобно лирическому герою стихотворения молодого Горького, Вишневский и Погодин «пришли в мир, чтобы не соглашаться». Не соглашались с тем «спокойствием» и «благополучием», которые, по их мнению, воцарились тогда в советской драматургии и театре. Не соглашались с теми драматургами, которые пишут «традиционно». Не соглашались со «статичностью» формы, с творчески бесплодным, как им казалось, «цеплянием» за старые каноны.⁷

«Разве новый театр не требует новой формы?» — в упор задавал вопрос Вс. Вишневский. И отвечал на него со страстной убежденностью: «Становление слишком ново и мощно и не терпит старообрядцев. Всюду новый материал, новая фактура».⁸

В своих стремлениях Погодин и Вишневский не были одиноки. Они находили союзников даже среди тех драматургов, которые, казалось бы, во многом тяготели в своем творчестве к традиционным формам. Особенно энергично выступал в те годы против «норм старой поэтики», «канонов», «мертвящих традиций» и т. п. Б. Ромашов. «Новый герой, — писал он в статье «Возрожденная драма», — не позволит себя втискивать в старые ширмы, он опрокинет их, он будет пинать ногами старомодные традиции».⁹

В борьбе против «старых форм», которые сплошь и рядом огульно зачислялись в «буржуазные», Вс. Вишневский, Н. Погодин и некоторые драматурги, разделявшие их взгляды, на первых порах нередко соскальзывали на путь нигилистического отрицания определенной части классического наследия, отбрасывая, например, как якобы полностью

Ленинградского университета, 1957, № 20, серия истории, языка и литературы, вып. 4, стр. 172—184; История русской советской литературы, т. II. Изд. АН СССР, М., 1960 (раздел о драматургии во «Введении»).

⁷ Н. Погодин. Кто ведущий? «Советский театр», 1933, № 2—3, стр. 15; Вс. Вишневский. Упорно к новому искусству, стр. 15.

⁸ Вс. Вишневский. О современниках и Шекспире. Сб. «Драматургия», I, М., 1933, стр. 26.

⁹ «Советское искусство», 1933, 2 февраля.

исчерпавшие себя и уже непригодные для современного, революционного искусства традиции Чехова, Островского, Ибсена и др.

Необходимость поисков новых форм была совершенно очевидна и для другой части советских драматургов — Афиногенова, Киршона и их единомышленников, несмотря на то, что оппоненты называли их в полемическом пылу «архаистами», «консерваторами», «эпигонами» и т. п. Они полагали, однако, что этот путь более длителен и сложен, чем он представлялся Вишневному и Погодину, и должен идти не через разрушение старой, классической драмы, а через ее критическое освоение и творческое использование. Нужна, говорил В. Киршон, «действительно глубокая борьба за новые формы социалистического искусства... Наши поиски новых путей творчества иные. Мы идем от показа новых людей и отношений».¹⁰ «...Проблема новых форм, — позже писал о том же А. Афиногенов, — это проблема новых тем и образов».¹¹

Афиногенов, Киршон и другие драматурги, разделявшие их мысли, не отбрасывали творческий опыт великих предшественников советской драматургии, а стремились к его внимательному изучению и осмыслению.

За спором о старых и новых формах стоял знакомый нам спор о том, возможно ли вообще стремительно изменяющуюся современную действительность отразить средствами искусства? Афиногенов и Киршон отстаивали необходимость художественной оформленности, законченности, соблюдения законов архитектоники. Они ратовали за «цельную и стройную форму», «форму, наиболее полно выражающую смысл и суть нового содержания»,¹² за «драматургию четкой формы, развернутого сюжета».¹³ Убеденными сторонниками такой завершенной и стройной формы были и драматурги старшего поколения — А. Толстой, К. Тренев и др.

Противоположна была точка зрения Вс. Вишневого и Н. Погодина. Они, в сущности, потому и боролись так рьяно против старой, традиционной драмы, что страшились, как бы она своими «привычными, спокойными формами» не нивелировала, не обесцветила новую действительность, не скрыла всю ее неповторимость, не помешала уловить и передать ее краски, запахи, живое биение ее пульса. В этих своих опасениях Вишневецкий и Погодин шли еще дальше, выступая против эстетической обработки жизненного материала. В творческой практике драматургов это вело к таким тенденциям, как своеобразный очеркизм ранних пьес Погодина, как хроникальность первых произведений Вишневого.

При таком отношении к материалу действительности обоих драматургов подстерегала опасность скатиться к натурализму. Но они избегали ее, и каждый — по-своему. Так, хроникальность в творчестве Вишневого сочеталась с пафосно-романтическим началом, которое нашло наиболее непосредственное выражение в прямо обращенных к зрителю речах и диалогах «ведущего», «старшин хора».

Иные средства поэтизации материала мы наблюдаем у Погодина: уже в его первых пьесах были налицо элементы обобщения, «выдумки», вопреки декларированному автором принципу строгой документальности. Например, уже одно название «Поэмы о топоре» весьма точно обнаруживает эстетику погодинской драматургии, основанную на поэтизации рядового, обычного. Не случайно также, что пьеса «Аристократы»

¹⁰ В. Киршон. За социалистический реализм в драматургии. В кн.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. ГИХЛ, М., 1934, стр. 413.

¹¹ А. Афиногенов. В борьбе за социалистический реализм. «Театр и драматургия», 1935, № 3, стр. 7.

¹² В. Киршон. За социалистический реализм в драматургии, стр. 413.

¹³ А. Афиногенов. В борьбе за социалистический реализм, стр. 6.

была названа сначала «Человеческой расподией». Для Погодина очень характерно выявление высокого, патетического через юмор. Юмор как бы очеловечивает патетику. «Когда чесаться некогда, тут тебе и пафос», — говорит один из персонажей «Темпа». Наконец, драматургии Погодина присущи не только романтическое и комедийное начало, но и специфические черты театральности, зрелищности.

Ощущение новизны, необычности, первозданности революционной действительности, которое заставляло Вишневского и Погодина воевать за новые формы драматургии, способные воплотить ее во всей полноте, в неурезанном, неслажанном виде, было связано с представлением о грандиозном размахе, невиданных масштабах, «доменных процессах» переживаемого времени. Передать же эту грандиозность, масштабность происходящего казалось им возможным только через показ массы, огромных человеческих коллективов, приведенных в движение волею самой истории. И здесь у Вишневского и Погодина снова возникало резкое отталкивание от традиционной драмы с ее углубленным вниманием к отдельной личности, к индивидуальному характеру, к психологии человека. Утверждение психологизма в советской драматургии воспринималось ими как тревожный рецидив буржуазно-индивидуалистического искусства. «Раздумывал, волнуясь, почему столько бездействующих статистов в наших военных пьесах, — писал Вс. Вишневский. — Почему вылезают первопланные „герои“? ... Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3—4—5 актов свое „нутро“? Почему они часто не живут, а философствуют? ... Почему нарушается закономерность соотношения „я“ и „коллектива“?»¹⁴ Во всем этом нетрудно увидеть несомненную связь с тем широким походом в искусстве 30-х годов против психологизма, где в качестве запевал выступали литфронтовцы и лефовцы.

Ранние пьесы Вишневского и Погодина ярко отразили тенденции массовидности, безгеройности, апсихологизма. Раскрывая замысел «Первой Конной», Вс. Вишневский предупреждал: «...будет в пьесе масса, и в ее потоке, в отображении жизни глубоко знакомых мне людей-фронтовиков, на минуту-другую пусть покажется „индивидуум“. Но при этом не интересна личная драма Ивана, Петра, Сидора. Интересно место Ивана, Петра, Сидора в марше, в бою, в действии».¹⁵

К голосу драматургов, отвергавших психологизм, присоединялись довольно многочисленные голоса критиков с их тезисом о несоответствии психологизма «искусству реконструктивного периода». «Проблемы личной психологии, индивидуальной душевной смуты, личной морали, индивидуального быта должны отойти, очевидно, на задний план», — писал, например, Павел Новицкий в статье «Реконструкция театра».¹⁶

Тенденция возрождения в советской драматургии массовидности, а также апсихологизма вызывала самое энергичное противодействие со стороны представителей противоположного течения.

Требую от драматургов «овладения новым типом человека», Афиногенов писал в 1931 году на страницах журнала «Советский театр»: «Человек социалистической стройки!.. Пролетарский художник должен углубиться в этот новый тип, показать все возможности его развития, всю глубину его творческого профиля, все богатства красок, заключающиеся

¹⁴ Всеволод Вишневский, Собрание сочинений в пяти томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1954, стр. 551

¹⁵ Вс. Вишневский. Автор о «Первой Конной». «Рабочий и театр», 1930, № 10, стр. 3.

¹⁶ «Советский театр», 1930, № 1, стр. 11.

в нем. Именно богатство, а не принижение до степени некоей безличной массы. . .»¹⁷

Проблему характера, именно индивидуального характера и его психологического раскрытия выдвигал в те годы на первое место в драматургии и Киршон: «Мы должны „строить человеческие души“. А это можно, только идя путем создания больших характеров в нашей драматургии. . .»¹⁸

Сфера распространения психологизма в драматургии начала 30-х годов никоим образом не ограничивалась, конечно, пьесами Афиногенова, Киршона, Либединского («Высоты»). Это был широкий фронт, включавший писателей разных поколений и школ. Видное место занимал в нем К. Тренев, который был неизменно верен своему убеждению в том, что основу реалистической драмы составляют глубоко разработанные, колоритные и многообразные человеческие характеры. Автор «Любови Яровой» резко критиковал тех драматургов, для которых «наше гигантское строительство. . . как бы заслонило строительство душ, для которых «живой человек» был «как бы производным от строительства». Тенденцию отрицания психологизма в драматургии Тренев со всей решительностью отвергал как «вредное направление».¹⁹

Близка была ко взглядам Тренева и позиция А. Н. Толстого, который утверждал, что пришло время «повернуть» молодую советскую драматургию «от внешне описательных, или иллюстрирующих (данную идею) форм — вглубь. . . самого человека. Он — фокус всех наших усилий».²⁰

Со спором о психологизме, индивидуальных характерах тесно был связан в драматургии начала 30-х годов и спор о том, что должно служить сюжетно-организующим началом современной драмы, что, пользуясь словами Гоголя, «сильней завязывает» ее, составляет ее «электрический» заряд.

Те драматурги, которые отрицали для советского театра путь психологизма, резко восставали против «семейственных страстей» в современных пьесах, со всей прямолинейностью и решительностью противопоставляя им «срасти социальные».

«Семейственные страсти, семейственные перипетии сходят на второй план, — так писал Н. Погодин в 1933 году, — уступая место социальным страстям, которые становятся не менее эмоционально действенными, чем первые. Драматурги начинают познавать своего зрителя, которому в высшей степени безразлично, женится ли Иван Петрович, и очень важно, выдержит ли этот коммунист борьбу».²¹

Афиногенов, Киршон и их друзья, наоборот, придавали большое значение личной теме и считали семью, отношения, с ней связанные, конфликты, в ней происходящие, предметом, не только вполне достойным советских драматургов, но и требующим к себе особого внимания с их стороны; более того, они и в самом деле сплошь и рядом строили действие своих драм вокруг событий, сосредоточенных в семейной сфере.

Из критиков 30-х годов, пожалуй, наиболее энергичную и развернутую атаку на «семейную драму» вел Ю. Юзовский. В своей книге «Во-

¹⁷ А. Афиногенов. Человек социалистической техники. «Советский театр», 1931, № 5—6, стр. 3.

¹⁸ В. Киршон. Драматургию — на передовые позиции. Сб. «Драматургия», I, стр. 64 и 65.

¹⁹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. ГИХЛ, М., 1934, стр. 441.

²⁰ Алексей Толстой. О литературе. Статьи, выступления, письма. «Советский писатель», М., 1956, стр. 150 и 152.

²¹ «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 13.

просы социалистической драматургии» он утверждал: «... невыгода традиционной семейно-драматической формы для воплощения социалистической деятельности заключается в том, что... она ограничивает показ людей и событий, ставит преграду показу „человеческого человека“, „общественного человека“, что она роковым образом ставит предел изображению в образах драмы всего огромного содержания новых явлений жизни...»²² Во многом разделяли подобную точку зрения критики В. Кирпотин, Р. Пельше и др. Не отрицая известной закономерности изображения в драматургии «семейно-бытовых взаимоотношений», они склонны были отводить им лишь «подчиненное», «производное» место.²³

В противовес этому выдвигалось марксистское положение о семье как о звене общества, как микрокосме, отражающем в себе исторические процессы, происходящие в большом мире. «... Если семья есть часть общества, — писал А. Афиногенов в статье «В борьбе за социалистический реализм», — и в семье, как в капле воды, отражаются общественные сдвиги и изменения, то разве на семье нельзя решить общих вопросов и через семью нельзя показать общие проблемы? Разумеется, можно. Вот почему нужно всячески протестовать против такого произвольного ограничения по поводу не только формы семейной драмы, но и по существу того, что есть пьеса о советской семье».²⁴

Афиногенов, Киршон и их единомышленники подчеркивали также важность и актуальность проблематики, связанной именно с советской семьей, семьей социалистической, рост и укрепление которой является одним из обязательных условий роста всего нашего общества, страны. Пьеса о советской семье представлялась им превосходным плацдармом для решения вопросов социалистической морали и этики, воспитания, взаимоотношений между поколениями, эмоциональной культуры и т. п.

Наконец, драматурги этого направления отвергали самое противопоставление «семейных» и «социальных страстей», которое, как мы видели, было столь характерно для Погодина и Вишневского. Они исходили из того убеждения, что по мере приближения к социализму грань между личным и общественным, между «родственными чувствами» и «гражданскими» будет все более стираться и постепенно сойдет на нет.

Все эти доводы в целом были пронизаны одной отчетливо ощутимой тенденцией: «семейные формы» в драме мыслились как одно из средств выражения большого общественного содержания, а личная тема — как один из путей к глубокому и многогранному раскрытию всего богатства характера советского человека.

В дискуссии начала 30-х годов, кроме того, большое место занимали вопросы, касавшиеся композиционных принципов советской драматургии и, в частности, «интерьерности» и «экстерьерности», поактного и многоэпизодного построения, «панорамности» и «замкнутости» и т. п. Эти вопросы так часто и в таком обилии всплывали на поверхность, что для постороннего взгляда подчас способны были заслонить существо споров. Между тем на самом деле вопросы драматической композиции даже в глазах самих участников дискуссии не представляли самодовлеющего значения. Эти вопросы решались ими в прямой зависимости от взглядов на природу новаторства советской драматургии, на характер и спо-

²² Ю. Юзовский. Вопросы социалистической драматургии. Изд. «Советская литература», М., 1934, стр. 57—58.

²³ В. Кирпотин. 1) Проблемы формы в советской драматургии. Сб. «Проза, драматургия и театр», ГИХЛ, М., 1935, стр. 223, 236, 237; 2) «Страх» Афиногенова. Там же, стр. 134; Р. Пельше. О наследстве и советской драматургии. Сб. «Драматургия», I, стр. 202 и 204.

²⁴ «Театр и драматургия», 1935, № 3, стр. 7.

собы обработки материала новой действительности в сценических произведениях, на пути и средства изображения человека и массы в драме и т. п.

С этой точки зрения вполне правомерно, что Вишневскому, Погодину и другим драматургам, которые тяготели к масштабности, многоплановости, охвату громадных пластов действительности, эпическому размаху, хотелось прежде всего разрушить «сценическую коробку», как можно дальше вырваться за пределы павильона, интерьера, перенести действие на широкие просторы жизни. В то же время в творчестве Погодина, Вс. Вишневского и целого ряда близких им по творческой манере драматургов 30-х годов нашло свое выражение стремление к динамизму, заключавшееся в отказе от «актов», казавшихся чем-то чересчур тяжеловесным и неподвижным, в дроблении действия на множество лаконичных, острых эпизодов, молниеносно сменяющихся и напоминающих по своей фактуре и темпу кинематографические кадры. Достаточно в качестве примера привести такие разнообразные пьесы, как «Ярость» Е. Яновского, «Улица радости» Н. Зархи, «Разбег» Г. Павлюченко и В. Ставского, пьесы Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», пьесы Вс. Вишневского «Первая Конная», «Последний решительный», «На Западе бой» и др.

Нельзя не увидеть непосредственной связи между представлениями о конкретных способах построения пьесы и общеэстетическими взглядами на драму и у таких драматургов, как Киршон, Афиногенов и др. Композиционные принципы, выдвигаемые ими, были, разумеется, полностью противоположны принципам, провозглашенным Погодиным и Вишневским. Единство времени и места; преобладание интерьера над экстерьером (может быть, даже исключительно интерьер или, пользуясь полемическим термином Афиногенова, «потолок»); нерушимость «четвертой стены»; целостные акты взамен калейдоскопа эпизодов; «цельная и стройная форма» вместо «апологии бессюжетности, рыхлости и разорванности композиции»²⁵ — такова была их творческая программа и практика. Они были убеждены, что это наиболее соответствует главной и важнейшей, с их точки зрения, задаче советской драмы, а именно: показу внутреннего мира современника, показу сосредоточенному, психологически углубленному, «крупным планом».

Но не таили ли в себе подобные формы, при всех самых благих намерениях драматургов, опасности изоляции героев от жизни общества, чрезмерной интимности, замкнутости и камерности? Не превращалась ли драма, написанная на основе этих принципов, в «драму-аквариум»?²⁶ Для подобных опасений, если говорить о лучших пьесах этого направления, основания не было. Здесь, впрочем, требуется уточнение самого понимания камерности теми драматургами, которые за нее выступали. Та ли это камерность, которая в современном западном театроведении связывается с особым термином «компактной пьесы»? (Образцы такой пьесы со «сжатой композицией», требующей «единой декорации или не более двух-трех ее перемен», обычно видят в драматургии Ибсена, Стриндберга, Зудермана и т. п.).²⁷ Ответ на этот вопрос возникает сам собой, если попытаться прокорректировать теоретические положения Афиногенова и Кирсона их творческой практикой.

²⁵ В. Киршон. За социалистический реализм в драматургии, стр. 413.

²⁶ Это выражение принадлежит Б. Алперсу (см. его статью «Технология драмы» в сборнике «Драматургия», I).

²⁷ См.: Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре. Изд. иностранной литературы, М., 1959, стр. 46 и сл.

Взять, к примеру, «Страх» А. Афиногенова. Действие этой пьесы не выходит, правда, за рамки интерьера. Но здесь бурлит напряженная, полная общественной борьбы и политических страстей жизнь эпохи, вспыхивают острейшие идеологические схватки между представителями враждующих лагерей. А в седьмой картине, например, там, где изображается диспут, рампа как бы уничтожается и ареной драматического действия перестает быть одна только сцена — ею становится весь театр вместе со зрительным залом, к которому прямо апеллируют герои пьесы и который активнейшим образом включается в развертывающийся на его глазах спор. И здесь от «потолка», конечно, ничего не остается.

В сущности, еще меньше подходят под понятие «камерности» и «потолочности» пьесы Киршона, несмотря на всю темпераментность и категоричность его теоретических выступлений в защиту этих принципов. Он избегает, правда, многоэпизодности, но вовсе не придерживается и формы целостных актов, за которую ратует в своих статьях и речах. Его пьесы — от «Рельсы гудят» до «Суда» — состоят из картин, число которых не менее 8—11. В них имеются сцены свободного экстерьерного плана: громадный заводской цех в пьесе «Рельсы гудят»; площадь, пристань, нефтяная вышка в «Городе Ветров»; деревенская улица и площадь в «Хлебе»; пустырь на окраине города, храм и сцена судебного заседания в «Суде». В явное противоречие с представлением о «камерности», «замкнутости» в драматургии Киршона вступают и обилие действующих лиц (до 42), и широкое обращение к массовым сценам. Таким образом, Киршон изменял принципу «потолка» не только в том, что он насыщал свои пьесы большим социальным содержанием, важнейшими конфликтами времени (как это делал и Афиногенов), но и в прямом, непосредственном смысле, нарушая связанные с этим принципом формально-композиционные приемы.

Но как бы там ни было, спор между драматургами и критиками двух соревнующихся и портивоборствующих течений велся в очень острых формах и порой достигал большого накала. В пылу полемики обе спорящие стороны допускали крайности и перегибы, возводя друг против друга явно несправедливые обвинения, нарочито упрощая позиции своих оппонентов и утрируя уязвимые моменты в их доводах.

3

В дальнейшем творческая дискуссия по вопросам драматургии поднимается на новую ступень. Уходят крайности технологического свойства. Спор о композиционных принципах драмы приобретает новое качество. Все чаще и чаще мы встречаемся с суждениями, направленными против односторонней, чисто внешней регламентации. Постепенно ослабевают накал спора о психологизме. Важность психологизма становится очевидной для большинства драматургов и критиков. «Мы делатели душ. Социалистическая революция предлагает большие задания писателям для театра. Переделывать, воспитывать, вдохновлять человека может его раскрытое „я“ в блеске героического великолетия или постыдного ничтожества»,²⁸ — пишет недавний страстный противник психологизма Погодин в 1933 году, в период работы над пьесой «После бала».

Центральное место в спорах начинает занимать вопрос об идейно-эстетических принципах драматургии: об изображении типических характеров в типических обстоятельствах. Тем самым вопрос о психологизме переводится в более углубленный и более конкретный план поисков спо-

²⁸ Ник. Погодин. Арабески. «Советский театр», 1933, № 1, стр. 11.

собов воплощения современного героя. Классическая формула Маркса и Энгельса «типические характеры в типических обстоятельствах» была взята на вооружение представителями обоих течений. Об исключительном значении для драматического писателя этой формулы говорил на съезде Погодин.²⁹ «Нам нужны „типичные характеры в типичных положениях“»,³⁰ — пишет в статье «Драматургию на передовые позиции» Киршон.

Но несмотря на то, что представители различных направлений, казалось бы, уже пришли в этом вопросе к единым взглядам, споры все же не утихали. Тогда многим драматургам и критикам казалось, что существо споров упиралось в «проклятый» вопрос: что же является определяющим началом в искусстве драматургии — характер или обстоятельства? Все бились над поисками ответа: какое из этих начал, так сказать, первоодно и какое производно?

Уже в то время раздавались голоса, указывавшие на схоластическую природу подобных дискуссий, но мы впали бы в ошибку, если бы ограничились отрицательной оценкой этого спора, игнорируя конкретные исторические условия развития советской драматургии первой половины 30-х годов.

Одной из наиболее примечательных особенностей процесса развития драматургии этого периода, как, впрочем, и литературы в целом, являлось стремление запечатлеть общую картину страны, охваченной пафосом пятилеток, могучий трудовой порыв миллионов. За делами коллективов, за грохотом станков в искусстве тех лет нередко терялся отдельный человек, «рядовой» социалистической стройки. Целые армии строителей предстают перед нами в пьесах «Стройфронт» А. Завалишина и «Линия огня» Н. Никитина, в «Мобилизации чувств» Н. Базилевского и «Мастерах» В. Голичникова. Но кто из героев этих произведений оставил след в нашем сердце, кто покорила нас своеобразием, яркостью своей личности? Никто. В этих произведениях по большей части господствует один лишь общий план, т. е., по сути дела, дается только натуралистическое описание трудовых будней.

Появление названных пьес относится к самому началу 30-х годов. Но можно ли сказать, что к середине 30-х годов тенденции натуралистического описательства в драматургии были полностью изжиты? Разумеется, нет. Поэтому и Киршон и Афиногенов ополчаются против широко бытовавшего в драматургической практике и нередко встречавшего снисходительное отношение в критике понимания характеров как своего рода точки приложения событий и натуралистического, внешне описательного изображения обстоятельств, без поэтического обобщения и раскрытия их глубинного смысла.

И вот здесь, уже на новой ступени творческой дискуссии, Афиногенов и Киршон вновь вступили в жаркие дебаты со своими старыми «противниками» Погодиным и Вишневским. В отличие от авторов «Страха» и «Города Ветров», Погодин и Вишневский, пришедшие уже к этому времени к осознанию исключительного значения характеров в драматургии, были, однако, убеждены, что не меньшего, а быть может, даже большего внимания, чем характеры, заслуживают обстоятельства.

В ранних пьесах Погодина внимание драматурга было приковано к тому, чтобы передать прежде всего общую атмосферу трудовых будней, приподнятую, волнуемую и вместе с тем ничем, казалось бы, особым не

²⁹ См.: Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет, стр. 389.

³⁰ Сб. «Драматургия», I, стр. 65.

примечательную. Сугубый интерес к выявлению связей человека со средой Погодин сохраняет и на новом этапе творческой эволюции, когда он убеждается в огромном значении характеров. Герой «Моего друга» Гай, как и герои предшествующих пьес Погодина, раскрывается, как правило, лишь в деловом общении с окружающими — с друзьями, помощниками или в борьбе с теми, кто мешает строительству большого завода, — с разного рода рвачами, карьеристами, чинушами.

Такое повышенное внимание к обстоятельствам, связям определяет своеобразный тип композиции. Однако здесь отнюдь не предполагался какой-либо определенный стандарт. Погодин, как и Вишневский, непрерывно искал, и не без успеха, новые средства художественной организации материала. Не случайно он считал «Аристократов» самым сложным произведением по сравнению со всеми своими прежними пьесами.³¹ Основная трудность, по собственному признанию Погодина, заключалась в том, чтобы суметь воспроизвести «невероятную пестроту социальных категорий работавших там (на строительстве Беломорско-Балтийского канала, — А. Б., В. Д.) людей», «огромное многообразие личных устремлений».³² Но если мы сравним композицию «Аристократов» с композицией «Моего друга» или же с написанным в 1937 году «Человеком с ружьем», то увидим, что в драматургии Погодина все более утверждаются свободные, гибкие формы соотношения героя и среды, героя и обстоятельств. Здесь уже нет той несколько упрощенной формы связи между героем и его окружением, которая примечательна для пьесы о «командире пятилетки».

Дискуссия вокруг проблемы типических характеров и типических обстоятельств в целом имела несомненно положительное значение для развития советской драматургии. Она способствовала углублению реализма, побуждала драматических писателей, отрешившись от споров по поводу чисто внешних (но отнюдь не маловажных) форм организации жизненного материала вроде спора о «потолке» и интерьере, актах и эпизодах, обратиться к поискам наиболее эффективных средств раскрытия образа реального героя современности во всем богатстве и своеобразии его внутреннего мира, в его действенной, органической связи с большими делами и заботами страны.

Формула «типические характеры в типических обстоятельствах», кроме того, сыграла исключительную роль в преодолении очеркизма, который, как мы уже отмечали, составлял одну из заметных особенностей драматургии первой половины 30-х годов. Уже вскоре после премьеры «Поэмы о топоре» Погодин пересматривает свои взгляды на природу художественного творчества, на задачи драматического писателя. Все более и более последовательное утверждение на реалистических позициях, освобождение от крайностей очеркизма — так в самой общей форме можно определить то новое, что появляется в теоретических высказываниях Погодина той поры и находит наглядное отражение в его драматургической практике. В отличие от «Темпа», в «Аристократах», «Моем друге», «После бала» драматург сосредоточивает творческое внимание на решающих моментах жизнедеятельности своих героев; он организует, «собирает» сюжет.

Эволюцию претерпевает в эти годы и творчество единомышленника Погодина — Вс. Вишневского. При всем своем неповторимом своеобразии драматургия Вс. Вишневского несла на себе явственный отпечаток тех процессов, которые происходили в искусстве начала 30-х годов. По-

³¹ «Советский театр», 1935, № 8, стр. 22.

³² Н. Погодин. Театр и жизнь. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 12—13.

стоянно и настойчиво декларируемое в многочисленных выступлениях писателя и реализованное в его творческой практике публицистическое, открыто агитационное начало соседствовало у него с определенной недооценкой самого процесса художественной обработки жизненного материала («Первая Конная»). Но «Оптимистическая трагедия» основана уже на иных принципах. Это — творческая зрелость драматурга, буйная «вишневская» стихия, введенная в гранитные берега. Именно в этом произведении Вишневский впервые нашел такие сюжетно-композиционные средства, которые позволили, ничуть не посягая на первородство жизненного материала, в то же время организовать, строго дисциплинировать его. В этом в значительной мере секрет мощного звучания в пьесе темы коммунистической партии как ведущей, решающей силы революции.

Эволюция Погодина и Вишневского в первой половине 30-х годов, как видим, была в значительной степени обусловлена их приходом к пониманию того, что душой, сердцем, плотью искусства является человек — типический герой современности, действующий в типических обстоятельствах. Рассказ об этом человеке, о его думах, свершениях становился центром творческой практики драматургов.

Характерной особенностью драматургии конца 20-х годов — если говорить о пьесах таких ее представителей, как Афиногенов, Киршон, Файко, Олеша и некоторые другие, был сдвиг к лирически окрашенному, проникнутому поэзией чувству психологизму. Большое место в их пьесах тогда занимала паряду с социальной личной тема — тема любви, дружбы и т. п. Все это привело к обогащению драматургической палитры такими специфически выразительными средствами, как подтекст, внутренний монолог, психологически насыщенная пауза.

Начало 30-х годов внесло существенные изменения в формы психологизма. В творчестве драматургов-«психологов», в том числе Афиногенова и Киршона, происходит ослабление субъективно-лирического начала. Образ человека в их пьесах как бы «аскетизируется». Дело, общественная борьба решительно оттесняют личные переживания. Суше, строже становится сама атмосфера пьес. В широком, социально-историческом плане все это было вызвано, разумеется, общим духом времени, суровой целеустремленностью и собранностью эпохи пятилеток, социалистического наступления. В плане литературном большую роль здесь играли рапповские творческие лозунги, прежде всего прозвучавший именно в эти годы призыв к драматургам руководствоваться предначертаниями «диалектико-материалистического метода в искусстве».

В этом смысле интересно сопоставить, например, пьесу Афиногенова «Страх» (1930) с написанным всего двумя годами ранее «Чудаком». Пьеса «Страх», раскрывавшая картину острой идейной борьбы на фронте науки, являлась во многих отношениях несомненным завоеванием Афиногенова и всей советской драматургии. Лучшие стороны драматургического дарования Афиногенова, свойственное ему стремление к созданию углубленных, психологически раскрытых и социально мотивированных характеров полнее всего сказались в образе главного действующего лица пьесы — старого ученого профессора Бородина. Некоторые критики в свое время рассматривали «Страх» как пример тех советских пьес, в которых применен принцип «драмы замкнутого типа», «индивидуалистической драмы». На самом деле пьеса Афиногенова была не «индивидуалистической», а социальной драмой. В психологической обрисовке сложного, противоречивого образа Бородина драматург достиг подлинной творческой удачи именно потому, что эти противоречия были обусловлены в пьесе социально, что этот образ развивался отнюдь не «из самого себя,

маниакальным путем». Он сумел показать, как новые идеи и люди врываются в жизнь профессора, заставляя его по-новому осмыслить и данные науки, и свое поведение. Все это требовало от драматурга сложного психологического рисунка, искусного включения «второго плана» в роль Бородина. Но этим образом не исчерпывается творческий «актив» пьесы. Много интересного, нового, впервые открытого в характерах современников нашел и воплотил Афиногенов в таких героях «Страха», как старая большевичка Клара, молодой казах-аспирант Кимбаев.

Известно, однако, что сам драматург, несмотря на большой общественный резонанс, который имел «Страх», поставленный на сцене крупнейших театров страны, испытывал неудовлетворенность своей пьесой. И особенно, когда сравнивал ее с «Чудаком»: «Холодно как-то, а я лирику люблю».³³

Дело было не в том, что Афиногенов не справился в «Страхе» с какими-то из поставленных им перед собою задач, а в изменении характера психологизма этой пьесы по сравнению с «Чудаком».

В еще большей мере отход от лирических, романтических тонов в изображении человека обнаружился в новой пьесе Киршона «Хлеб» (1930). Если характер главного героя пьесы — коммуниста Михайлова при известной «аскетизации» его и приземлении все же получился жизненно правдивым и убедительным, то другие образы «Хлеба» оказались намного слабее (Раевский, Ольга). Говоря о своей пьесе, Киршон не без удовлетворения заявлял, что он в ней, «хотя бы и со срывами, хотя бы еще и несовершенно, применял метод диалектического материализма».³⁴ Но именно стремление драматурга втиснуть живую жизнь, естественную логику развития характеров в предвзятую «диалектическую» схему не могло, конечно, не отразиться самым пагубным образом на характерах действующих лиц пьесы.

Образчиком пьесы, которая целиком была написана на основе рапповских рецептов «живого человека» и «диалектико-материалистического метода в искусстве», может служить драма Либединского «Высоты». В ней все было точнейшим образом рассчитано, расчерчено и сконструировано. Сюжет, по мнению автора, должен был самым прямолинейным путем иллюстрировать ту мысль, что «классовая борьба... пропитала собой психологию всего общества и превратила в свою арену „интимнейшие“ и личные переживания людей». Образы героев были построены на дозировке положительных и отрицательных качеств, достоинств и недостатков.

К счастью для советской драматургии, все эти тенденции, приводившие к обескровливанию, обесцвечиванию образа человека, оказались крайне недолговечными. Начавшийся во всем искусстве общий процесс «потепления», усиления поэтического начала, стремление художников всех родов оружия воплотить действительность во всей ее пластичности, многокрасочности, эмоциональном полнозвучии захватили и драматических писателей.

Если говорить о самых первых симптомах этого перелома, намечавшегося в драматургии, то нельзя не обратиться к написанной в 1932 году пьесе В. Киршона «Суд». Поэтика этой пьесы, рисовавшей картины жизни и борьбы германского рабочего класса накануне фашистского переворота, во многом принципиально отлична от поэтики «Хлеба». Киршон не освободился еще к этому времени полностью от сковывавшей его творче-

³³ А. Афиногенов. Дневники и записные книжки. «Советский писатель», М., 1960, стр. 57

³⁴ В. Киршон. Критика и самокритика. «На литературном посту», 1931, № 13, стр. 23.

ство «диалектической» схемы, но в пьесе есть несомненные попытки выйти за ее пределы, на простор живой жизни. Это проявляется прежде всего в обилии конкретных деталей, с которыми, например, воспроизводится в «Суде» домашняя обстановка в двух рабочих семьях — зажиточная квартира Мауреров с ее почти бюргерским уютом и скромный, строгий уклад в доме Рудольфа Кетвига. О стремлении отразить действительность во всем многообразии ее проявлений свидетельствуют и многоголосые, шумные, пестрые жанровые эпизоды.

Разумеется, все это сказалось и на используемых Киршоном в его новой пьесе формах психологизма. Впервые в своей драматургической практике Киршон пытается создать такой сложный и противоречивый образ, как образ старого рабочего Клауса Маурера. До сих пор драматург оперировал характерами готовыми, сложившимися — Маурер дан в развитии; в пьесе показан крутой перелом, происходящий в его мирозерцании под влиянием событий, участником которых он невольно становится. Говоря об особенностях психологизма в «Суде», нельзя обойти и образ комсомольца Эриха, вносящего в пьесу лирическое начало, мягкие, теплые тона.

Пьесой Киршона, в которой в полную силу развернулись тенденции (лишь только обозначившиеся в «Суде»), ведущие к многогранному, пластичному изображению жизни и человека, в которой объединились лирические и юмористические начала, явилась комедия «Чудесный сплав» (1933), по праву занявшая видное место в советской драматургии в театре середины 30-х годов.

В этом же направлении эволюционировал и А. Афиногенов. «Наполните сцену воздухом, светом, теплом, солнцем июньского вечера, зеленью парка, — обращался он к постановщикам пьесы «Ложь» (1933), — покажите, как живут наши передовые рабочие, покажите, что семье рабочего свойственна не только трехногая кровать на фоне желтого пятна прожектора...»³⁵ Как видим, Афиногенов вновь мечтал идти к драматургии широкого дыхания, объемной, многозвучной, воссоздающей все краски, все тепло человеческой жизни. Однако в пьесе «Ложь» ему не удалось достигнуть того, к чему он так искренно стремился. И это произошло главным образом потому, что общий замысел пьесы носил глубоко рационалистический характер, что жизнь и люди, изображенные в ней, были подчинены схеме, тезису, все происходящее на сцене развивалось как иллюстрация авторской идеи. Свое все возрастающее тяготение к драматургии жизненной полноты, теплых красок, подлинно лирического звучания Афиногенов реализовал лишь в «Далеком» (1934) — пьесе, которая заслуженно получила широкое общественное признание.

Об утверждении новых форм психологизма в нашей драматургии к середине 30-х годов свидетельствует появление таких пьес (совершенно, разумеется, несхожих по своей проблематике, жанру, индивидуальной манере), как «Жизнь зовет» В. Билль-Белоцерковского (1933), «Мстислав Удалой» И. Прута (1933), «Хорошая жизнь» С. Амаглобели (1933). «Вздор» К. Финна (1933) и др.

4

Итак, к середине 30-х годов в советской драматургии происходит несомненный перелом. Разумеется, было бы наивно думать, что в драматургии и театре начиная с этого времени наступает всеобщее умиротворение.

³⁵ А. Афиногенов. Открытое письмо моим будущим режиссерам. Газета, выпущенная Харьковским государственным театром русской драмы к премьере «Лжи», 1933, 1 ноября.

Споры, конечно, продолжались и подчас приобретали немалую остроту. И все же теперь становится возможным известное сближение эстетических позиций вчерашних «антишодов» — «новаторов» и «традиционалистов», пропагандистов монументального, масштабного стиля в драматургии и защитников семейных, камерных форм. И те и другие как в своей творческой практике, так и в своих теоретических декларациях приходят к твердому осознанию определяющего значения в драматургии «человековедения» — изображения человека на сцене во всей его объемности, многокрасочности. Окончательно побеждает и поднимается на новую, более высокую ступень психологизм советской драматургии, поддерживаемый и творчески развиваемый теперь представителями обеих ее флангов. Собственно, это был уже не «психологизм» в том суженном, полемически-одностороннем смысле, в котором этот термин употреблялся сторонниками теорий «живого человека» и «психологического реализма», а именно человековедение — полноценное, многогранное раскрытие человека во всем богатстве его характера.

С большой силой эту тенденцию советской драматургии, вступившей в зрелый период своего развития, выразил А. Толстой в докладе на Первом съезде писателей: «В театре единственный объект искусства — человек. . . Перед драматургом — голый человек — духовный мир — высшее явление природы, . . . противоречивый, всегда борющийся, всегда определяющий свое бытие революциями и строением социальной среды, творящий идеи и воплощающий их, удивительный мир, заключенный в комочке нервов под черепной коробкой».³⁶

В свете изложенного становится понятным, исторически оправданным выдвижение именно в это время лозунга «шекспиризации» театра. Интерес к Шекспиру проявился как в увеличении количества шекспировских постановок, так и в появлении новых русских поэтических переводов шекспировских трагедий и комедий. Новый толчок получает научное изучение наследия Шекспира, театра его эпохи, его философии и художественного стиля.

«Величайшим драматургом мира» называл Шекспира М. Горький. Он призывал советских драматургов «учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира».³⁷ «В нашем созвездии, — писал Н. Погодин, — живет и действует одна планета, вокруг которой вращается вся система. Это — Шекспир. . . Шекспировское наследие — это мировой вуз для драматических писателей».³⁸ «Именно. . . в шекспиризации советской драматургии нужно искать ее путей», — заявлял В. Ермилов.³⁹ Б. Ромашов связывал «принцип шекспиризации» с «центральной проблемой советской драматургии» — созданием новых жанров.⁴⁰

Конечно, каждый, кто писал о Шекспире применительно к задачам советской драматургии, выделял в его творческом методе те стороны, которые особенно импонировали писавшему и которые лично он считал наиболее важными и ценными для дальнейшего развития нашего искусства. Было, однако, в творчестве этого великого драматического поэта нечто, в равной мере отвечавшее эстетическим устремлениям всех драматур-

³⁶ Алексей Толстой. О литературе, стр. 226.

³⁷ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 426.

³⁸ Н. Погодин. Мировой вуз писателя. «Советское искусство», 1933, 2 февраля.

³⁹ В. Ермилов. О задачах театральной критики.

⁴⁰ Б. Ромашов. Создание нового жанра — центральная проблема советской драматургии. «Советский театр», 1933, № 2—3, стр. 14.

гов. Это — искусство Шекспира ваять образы — типы такой человеческой глубины и жизненной силы, какой до него не знала мировая драматургия. Лозунг «шекспиризации» советской драматургии звал и к монументальности, и к эпичности, и к философской насыщенности, и к театральности, но больше всего и прежде всего он звал к умению воссоздавать эмоциональное богатство человеческих характеров.

Так, Л. Леонов видел в Шекспире художника, который может научить молодое советское искусство отражать «самые мощные человеческие страсти, самые глубокие эмоции и бурные человеческие темпераменты».⁴¹

Проникновение в глубины человеческой души — вот что так властно влекло советскую драматургию к Шекспиру. Но на этих же путях «человековедения», рядом с величественной фигурой английского классика, перед советскими драматургами и театральными критиками 30-х годов вставал М. Горький.

Великое умение Горького создавать шекспировски многомерные, полные жизни образы вдохновляло советскую драматургию и на прежних этапах ее развития. Известно, как плодотворно было обращение к опыту Горького-драматурга для пионеров реалистической героико-революционной драмы: создателя «Пугачевщины» и «Любови Яровой» — Тренева, автора «Разлома» — Лаврецева, автора «Бронепоезда 14-69» — Вс. Иванова и др. Однако 30-е годы явились новым и важным этапом в осмыслении советскими драматургами творческой практики Горького и прежде всего именно принципов изображения человека.

Ближайшим поводом для этого послужило появление в печати и на сцене новых пьес Горького, вернувшегося после долголетнего перерыва к активному драматургическому творчеству. Известно, какое огромное, поистине захватывающее впечатление произвели «Егор Булычов» и «Достигаев» на советских драматургов, насколько единодушно восторженными были их отклики на эти пьесы.

А. Н. Толстой писал М. Горькому: «На днях видел у вахтанговцев Булычева. Вы никогда не поднимались до такой простоты искусства. Именно таким должно быть искусство, — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм. Спектакль производит огромное и высокое впечатление. Изумительно, что, пройдя такой путь, Вы подошли к такому свежему и молодому искусству».⁴²

Н. Щоголин говорил в беседе с молодыми драматургами: «... для нас, драматургов, „Егор Булычов...“, эта гениальная пьеса с ее простым до предела сюжетом, горит факелом, освещающим наш путь».⁴³ А. Афиногенова поразила в «Егоре Булычове» ярчайшая картина «борьбы и страстей подлинной жизни», «лавина людских характеров».⁴⁴

Во всех этих и многих других писательских откликах бросается в глаза одна черта — это не просто радость и восхищение от встречи с подлинно большим произведением искусства. Советские драматурги воспринимали пьесы Горького как «урок», «пример», «школу», как боевое оружие в борьбе за свои эстетические идеалы, в борьбе против тех тенденций, которые они считали ошибочными и вредными. Исторически верно понять и оценить отношение, которое встретили при своем появлении «Егор Булычов», «Достигаев», вторая редакция «Вассы Железно-

⁴¹ Леонид Леонов. Шекспировская площадь. «Советское искусство», 1933, 26 января.

⁴² Алексей Толстой. О литературе, стр. 140.

⁴³ Н. Щоголин. Театр и жизнь, стр. 40.

⁴⁴ А. Афиногенов. Прекрасный спектакль. «Советское искусство», 1932, 27 сентября.

вой» со стороны советских драматургов и театральной критики, можно только в свете творческих споров и исканий, происходивших в те годы. Выступив со своими новыми пьесами, Горький как бы давал долгожданный ответ на самые животрепещущие, коренные и в то же время наиболее дискуссионные вопросы теории и практики советской драмы, помогал разрешению споров и исканий.

Новые пьесы Горького являли собою в глазах советских драматургов живое, действенное претворение важнейшего творческого принципа социалистического реализма — правдивого художественного исследования действительности в ее историческом движении, в широкой перспективе революционного развития. И самое главное — многокрасочная жизнь, воплощенная в образах этих пьес, освещалась с той подлинно исторической высоты, которая доступна только передовому марксистско-ленинскому миросозерцанию.

Но не только эти общие идейно-философские и эстетические основы драматургии Горького делали ее «кладезем, школой для драматических писателей». ⁴⁵ Советские драматурги черпали в ней, как уже было сказано, и ответы на многие конкретные творческие вопросы своей работы. И прежде всего это относилось к такой насущной и актуальнейшей проблеме, как проблема характера. «Лавина людских характеров» хлынула со страниц новых горьковских пьес как нельзя более своевременно: она «обрушилась» на тех, кто продолжал видеть путь советской драматургии лишь в массовидности, безгеройности и апсихологизме.

«Пьеса начинается с характеров», — напоминал Горький в заметках, сделанных после просмотра спектакля «Егор Булычов» в Театре им. Вахтангова. ⁴⁶ Искусство драматурга, по его глубокому убеждению, заключалось прежде всего в умении дать в пьесе «живого, цельного человека, художественно оформленный характер». ⁴⁷

Теоретическая позиция Горького в вопросе о характере, рассматриваемом им как основной компонент драмы, и его художественная практика — создание целой галереи ярких, самобытных, неисчерпаемых в своем индивидуальном многообразии человеческих фигур в «Егоре Булычове», «Достигаеве», «Вассе Железновой» — сыграли исключительно важную роль в разрешении споров среди советских драматургов и критиков о психологизме, индивидуальном образе и т. п. На Горького смогли теперь еще более уверенно опереться, обрести в нем авторитетнейшего союзника все, кто считал, что «самое важное и самое основное в драматургии — это борьба за создание полноценных характеров». ⁴⁸ И в то же время творческий пример, советы и мысли Горького ускорили переворот, который совершался в сознании тех драматургов, которые вчера еще рьяно нападали на психологизм, а теперь пришли к твердому выводу, что «не сценические биографии краснознаменцев надо нести в театр, не хроники заводских побед, а полновесные драматургические произведения о новом человеке». ⁴⁹

В замечательном искусстве Горького создавать сцепические характеры была одна особенность, которая больше всего поражала драматургов и критиков тех лет. Никто, казалось бы, как Горький, не умел с такой зоркостью найти и раскрыть в каждом персонаже «классовый стер-

⁴⁵ Н. Погодин. Театр и жизнь, стр. 116.

⁴⁶ Цит. по кн.: Б. Бялик. Драматургия М. Горького советской эпохи. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 289.

⁴⁷ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 415—416.

⁴⁸ Ы. Киришон. За социалистический реализм в драматургии, стр. 408.

⁴⁹ Н. Погодин. Стальные, пемигающие... «Советское искусство», 1931, 3 июня.

жень». Никто из драматургов не осознал до него так твердо, что «„классовый признак“ является главным и решающим организатором „психики“, что он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело».⁵⁰ Но оказывается (и в этом заключалось открытие!), что отточенность социальных характеристик отнюдь не требует от художника схематизации образа, отсечения тех его сторон и проявлений, которые не укладываются в рамки заданного представления о «купце», «мещанине», «интеллигенте» и т. п.

В горьковских образах все звучало живым и страстным опровержением оголенного социологизирования, рецептов «диалектико-материалистического метода в искусстве» и т. п. По существу, против тех же явлений, столь распространенных в драматургической практике этих лет, были направлены разящие в своей меткости и точности строки программной статьи Горького «О пьесах», где говорилось о «произвольном сочетании фактов в рамках „заранее обдуманного намерения“» и т. п.⁵¹

Отказ от какой бы то ни было рационалистической схемы обусловливал и другое качество горьковской драматургии — сложную, опосредствованную форму, в которой выражались партийная мысль художника, оценка людей, приговор над явлениями действительности. В этом снова был вызов догматикам. Работая над постановкой «Врагов» в МХАТе, Вл. И. Немирович-Данченко одним из первых отметил, что в пьесах Горького «самая острая политическая тенденция в изображаемых столкновениях характеров становится не только художественно убедительной, но и жизненно объективной, непреодолимой».⁵²

Свободная от дидактизма, декларативности манера изображения человеческих характеров и их борьбы особенно потрясала в новых пьесах Горького. Великолепный урок для наших драматургов видел В. Ермилов в образе Булычова, «который ни добр, ни зол, а он такой, как он есть социально».⁵³ А. Глебова восхищало в горьковских пьесах то, что они учили видеть «жизнь, а не формулы, не „установки“, не шахматные комбинации „диалектического“ порядка».⁵⁴ «Егор Булычов — „положительный герой“. Какой скандал! — иронически восклицал А. Афиногенов. — Какое недоумение на лицах тех наших „критиков“, кто привык отождествлять понятие „положительности“ с „абсолютностью“».⁵⁵

«Жизненная объективность» образов горьковских пьес никогда не оборачивалась, однако, объективизмом. Это превосходно понимали и те советские драматурги, которым так импонировала художественная свобода и широта Горького: «Объективизм Горького весь пронизан его, горьковским, пролетарским, субъективным отношением к миру и к людям. Он страстен, он воинствующ, он целеустремлен и направлен...»⁵⁶

Горький горячо призывал советских драматургов давать в своих пьесах «большие характеры, которые ведь в действительности-то есть!», воплощать героический образ советского человека «с той силой, какой он заслуживает, какой он достоин».⁵⁷ «Человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный», «учитель, деятель, строитель нового мира»⁵⁸ —

⁵⁰ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 414.

⁵¹ Там же, стр. 413—414, 415.

⁵² Вл. И. Немирович-Данченко. Письмо к А. М. Горькому от 4 февраля 1936 года. «Ежегодник МХАТ, 1948», т. 1, М., 1950, стр. 408.

⁵³ В. Ермилов. О задачах театральной критики.

⁵⁴ А. Глебов. Право на полный голос. «Литературная газета», 1932, 5 октября.

⁵⁵ А. Афиногенов. Прекрасный спектакль.

⁵⁶ А. Глебов. Право на полный голос.

⁵⁷ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, стр. 409—410.

⁵⁸ Там же, т. 26, стр. 420, 426.

таким видел Горький нашего современника в жизни и таким хотел видеть его в искусстве, в драматургии.

Нельзя не выделить при этом одной существенной стороны в борьбе Горького за подлинный реализм драматургического образа. Речь идет о развитии, движении характеров в пьесе. Горький неизменно стоял на той точке зрения, что драматург должен добиваться наибольшей органичности и внутренней закономерности этого развития. Он решительно протестовал против подчинения поступков и судеб героев авторскому произволу, против всякой преднамеренности и регламентации в этой области. Характеры должны развиваться, настойчиво напоминал он, не по субъективной прихоти драматурга, а по «логике фактов». «... Действующим лицам нельзя подсказывать, как им вести себя», нельзя подталкивать их, держать на поводу.⁵⁹ Эти призывы Горького приобретали особую актуальность в свете борьбы с догматизмом «диалектико-материалистического метода в искусстве».

Драматургические образы самого Горького жили именно такой самостоятельной жизнью, не зная насильственного вмешательства в свои поступки со стороны автора. Это можно проследить даже на наиболее сложных из них — тех, которые строились на контрастных внутренних столкновениях, поворачивались резко противоположными сторонами. Чаще всего это — противоречия мысли, сопровождающие страстные, трудные поиски политической, социальной истины. Для многих героев Горького характерна необычайная острота противоречий. Но при всей внутренней сложности этих героев, при всей неожиданности и резкости поворотов в их сознании, в движении характеров не чувствуется никакого авторского принуждения, нажима, не чувствуется произвольной «игры ума» самого писателя. Они развиваются естественно, свободно, их развитие — это как бы «самодвижение», вытекающее лишь из внутренне присущих им качеств и свойств.

Драматургическая практика Горького и особенно его последние пьесы давали, кроме того, надежный ориентир для плодотворного решения и многих других творческих вопросов. Они содействовали, в частности, снятию тех противоречий, которые столь резко разделяли драматургов в вопросе о композиционных и жанровых формах драмы, принципов ее построения и т. п.

Если обратиться к дореволюционной драматургии Горького, то, минуя известные отличия между его пьесами периода первой революции и пьесами 1908—1915 годов, можно заметить ее тяготение к форме семейной драмы, к композиционной замкнутости, к единству времени и места, к ограниченному кругу действующих лиц. Действие горьковских пьес чаще всего протекало под крышей одного дома, в четырех стенах — будь то дом мещан Бессеменовых, интеллигентов Протасовых, купцов Зыковых и Железновых, дворянских последышей Коломийцевых и т. д. Драматургическое искусство Горького заключалось в том, что он уже тогда замечательно умел раздвигать эти внешне замкнутые рамки семейной пьесы, с неотразимой убедительностью и силой раскрывать «зависимость всего происходящего в изображаемом маленьком мирке от того, что происходит в большом мире истории, в области решающих конфликтов эпохи, в горниле исторического творчества народа».⁶⁰

После Октябрьской революции — и в особенности в 30-е годы — Горький существенно пересматривает жанровые и композиционные основы своей драматургии. Есть немало верного в наблюдениях тех исследовате-

⁵⁹ Там же, стр. 224 и др.

⁶⁰ Б. Бялик. Драматургия М. Горького советской эпохи, стр. 172—173.

лей, которые утверждают, что писатель идет теперь «по пути своеобразного укрупнения драмы», что его драматургия начинает обращаться «к монументальным жанровым формам, к эпической широте и полноте действия», что пьесы его стали приближаться к типу «социально-исторической драмы». При этом отмечается широкое введение кощветно-исторического материала, значительное усложнение сюжета, многоплановое, многоконфликтное развергвание действия. Характерной чергой композиционной структуры новых пьес Горького ставится сочетание «показа общественной борьбы эпохи с выдвигеннем на первый план действия одного, наиболее полно раскрытого характера».⁶¹

Конкретная форма, в которую вылились у Горького поиски «синтеза» в его дилогии (а может быть, следует говорить и о трилогии, если иметь в виду замысел третьей пьесы — «Рябин и другие»), разумеется, сложилась на основе индивидуальных творческих особенностей его собственной драматургии. Горький совершенно не претендовал на распространение в практике других драматургов тех новых композиционных принципов и своеобразных жанровых форм, к которым он пришел в своем драматургическом творчестве. Известна суровая самооценка, которую он с такой настойчивостью давал себе как драматургу, говоря, что написал «около двадцати плохих пьес», и заявляя, что молодым драматургам бесполезно, незачем изучать его драматургический опыт, «потому что -- нечего изучать».⁶²

И, однако, значение примера новых горьковских пьес для советской драматургии, важность их, в частности, для решения споров о стилевых направлениях драмы было исключительно велико. Этот пример, с одной стороны, наглядно показывал, какие неисчерпаемые творческие ресурсы таились в столь, казалось бы, «архаичной», целиком принадлежащей прошлому семейной драме. С другой стороны, последние пьесы Горького неопровержимо свидетельствовали о необходимости смелого обновления традиционных форм, их перестройки и обогащения в соответствии с духом и требованиями нового времени.

Подводя общие итоги сказанному об идейно-эстетических исканиях в драматургии первой половины 30-х годов, мы можем с уверенностью утверждать, что оба течения, в значительной мере определявшие собою содержание процесса ее развития, были в основе своей новаторскими. Оба они отражали различные, диалектически связанные между собой стороны самой развивающейся действительности.

И романтически-приподнятая, «громокипящая», монументальная драматургия Вс. Вишневского; и «широкоэкранные», свободные по своей архитектонике, поэтические пьесы-очерки Погодина; и камерные, лирически красивые пьесы Афиногенова в конечном счете отвечали одной и той же исторической задаче: они эстетически осваивали новые сферы революционной действительности, пафос социалистического труда, разные грани образа героя-созидателя, тысячами нитей связанного с народным коллективом, со всей страной.⁶³

Как бы значительны ни были расхождения между этими двумя течениями, обозначившимися в нашей драматургии в начале 30-х годов, оба они развивались в едином русле социалистического реализма, и творчество их представителей было воодушевлено единой целью — совершенст-

⁶¹ А. Д. Синявский. А. М. Горький. В кн.: История русской советской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 140, 141, 143 и 144.

⁶² М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 411 и 423.

⁶³ См. об этом в статье А. Караганова «Автор и герой в пьесе», стр. 40.

водить советскую драму, поднимать ее на уровень новых требований. Каждому из этих противостоящих друг другу художественных течений драматургия тех лет была обязана появлением ряда значительных произведений, обогативших репертуар наших театров, сыгравших действительную роль в идейном воспитании советских людей.

Вопросы, связанные с двумя течениями в советской драматургии 30-х годов, представляют отнюдь не только чисто исторический интерес. Они во многом поучительны и для понимания тех процессов, которые происходят в нашей драматургии сегодня. Разумеется, здесь речь идет не о каком-то механическом продолжении этих творческих дискуссий: за 25—30 лет много воды утекло, и сейчас уже никому не придет в голову ниспровергать классику, как это делали в свое время Вишневский и отчасти Погодин, ратовать за массовидные тенденции в их «чистом» виде или же спорить о том, что первично — характер или обстоятельство. И тем не менее искания и споры, происходящие в наши дни в практике и в теории драматургии, известным образом перекликаются с творческим соревнованием двух течений 30-х годов.

Развитие традиций камерной, семейно-психологической драмы наблюдается в пьесах В. Розова, В. Пановой и др. Причем для этого направления характерна в последние годы настойчивая тенденция к усилению общественного, гражданственного звучания, к расширению социального диапазона. Здесь нельзя, конечно, говорить о какой бы то ни было унификации конкретных стилизованных приемов. Каждый художник идет своим, индивидуальным путем. Трудно спутать драматургическую манеру Розова, с его раздумчивым лиризмом и в то же время открытой, воинственной публицистичностью, и почерк Пановой, нравственный пафос которой получает более опосредствованные, как бы уходящие в подтекст формы выявления.

Проходящая через все творчество Розова тема высокой моральной ответственности «отцов» за будущее «детей» выходит в последней его пьесе «Неравный бой» на первый план и достигает большой драматической остроты.

Новая пьеса Пановой «Проводы белых ночей» привлекает внимание к внутреннему миру нашей молодежи, к ее поискам жизненного идеала, к ее надеждам и тревогам, радостям и разочарованиям. Писательница сумела найти свежие, ей одной присущие краски в изображении сюжетных коллизий, казалось бы уже не раз использованных в драматургии, новые художественные ракурсы. Этому помогают в данном случае свободные переходы от драматургической формы к повествовательной, от пьесы к своего рода новелле, стремление к естественному воспроизведению жизненного потока. Своеобразие пьесы Пановой состоит и в том, что она в значительной степени построена как диспут, в котором остро сталкиваются противоположные взгляды, выражается различное отношение к жизни, долгу, призванию.

Если В. Розов не ломает рамок традиционной, камерной драмы, то в «Иркутской истории» А. Арбузова мы наблюдаем стремление максимально расширить ее границы. Простой, кажущийся на первый взгляд почти банальным сюжет из жизни самых рядовых людей нашего времени поднят драматургом на высоту поэтического раздумья об очень важных, глубинных вопросах нравственной жизни нашего молодого поколения. Это достигается и посредством временных сдвигов, развертыванием сценического действия как бы в двух планах: не только в настоящем, но и в будущем, с позиций которого подчас оцепиваются события, развивающиеся на наших глазах. Это достигается также и таким условным приемом, как введение хора. Хор служит своего рода резонатором всего

происходящего в «Иркутской истории», средством обобщения. Пьеса Арбузова в этом смысле как бы перекидывает мост от произведений камерного типа (а также от прежних произведений самого Арбузова — «Тани», отчасти «Годов странствий») к пьесам героического, монументального характера.

Усиление социального звучания семейно-психологической драмы, сопровождающееся в отдельных случаях созданием жанровых новообразований, делает особо нетерпимым мелкомыслие, мелкотемье мпожества «комнатных» пьес, отгороженных глухой стеной от большой жизни страны, от дум и великих свершений народа

Как бы, однако, ни был интересен и поучителен опыт Арбузова и Розова, Паповой и других, сохраняет всю свою актуальность и исконная для советской драматургии задача создания пьес в собственном смысле героико-монументального характера. Это направление представлено в драматургии последних лет рядом пьес — таких, как «Третья, патетическая» Н. Погодина, «Большой Кирилл» И. Сельвинского, «Вечный источник» Д. Зорина и др.

Ленин и коммунистическая партия, Ленин и гуманизм — таковы центральные темы пьесы Н. Погодина «Третья, патетическая», завершившей его драматургическую трилогию и ставшей одним из наиболее примечательных событий в драме и театре наших дней. Монументальный строй этой пьесы обусловлен решением центрального образа — образа вождя. Ленин предстает здесь в атмосфере великих исторических дел, больших государственных раздумий, — и это, как нас убеждает пьеса, самая естественная и плодотворная атмосфера для воспроизведения его личности. Отметим это тем более важно, что в последнее время в воплощении образа Ленина драматургия подчас шла по неверному пути. Стремясь приблизить образ вождя к народной массе, оттенить простоту, обыкновенность Ленина, драматурги на деле снижали этот образ, мельчили его, слишком погружая в быт. Связь Ленина с народом, проходящая через всю пьесу Погодина, проявляется здесь по-иному: она не заслонена мелкими бытовыми деталями, а раскрыта в идейном единстве вождя и рабочего класса, в единстве их героических устремлений. Масштабность «Третьей, патетической» обусловлена также и тем, что пьеса эта строится на широком охвате исторического содержания эпохи, ее социальных противоречий, изображает контрастное противостояние двух миров.

При всей важности героико-масштабного направления было бы неправильно все же его генерализировать, как неверно поднимать на щит и одни только камерные формы драматургии. Писать можно и нужно по-разному, но о большом; эта мысль особенно громко звучит в критике последнего времени.

Что же касается основных направлений в современной советской драматургии, то они (как и два течения 30-х годов) имеют свои исторически обусловленные корни в самой действительности: с одной стороны — это романтический пафос времени, питаемый небывалым размахом строев коммунизма, грандиозные перспективы, которые открывает семилетний план; с другой стороны — задачи «воспитания нового человека с высокой моралью, коммунистической психологией и нравственностью», «человека будущего» (Н. Хрущев).



О ПРИРОДЕ ФОЛЬКЛОРИЗМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последние годы много писалось и говорилось о необходимости для литературы полнее и глубже отражать современность. Современность темы, современность сюжета, современность языка и стиля — вот основные вопросы, над которыми усиленно работает эстетическая мысль.

Сразу же можно заметить, что если вопрос о современности темы и сюжета для всех в основном ясен, то вопрос о современности стиля все еще вызывает споры.

Как всегда, когда дело идет о выяснении чего-то нового, всех прежде всего интересует то, что отличает это новое от старого, уже встречавшегося в литературной практике. В центре внимания оказываются черты новаторства, характеризующие современный стиль как нечто самостоятельное, особенное. Это вполне естественно. Однако не менее важна и другая сторона дела — традиции, на которых основывается современный стиль, те результаты предшествующего художественного развития, которые он использует, трансформирует для выражения нового содержания.

В нашем культурном наследии одно из самых видных мест принадлежит фольклору. Этот факт сейчас уже никем не оспаривается. Бесспорно также и то, что художественный опыт, накопленный в фольклоре многими и многими поколениями, не должен пропасть бесследно для современной литературы, а, напротив, должен быть ею учтен и всемерно развит.

Но дальше начинаются осложнения, которые одних приводят к весьма грубому преувеличению роли фольклора в формировании современного стиля, а других — к отрицанию исходного тезиса о громадном значении фольклора для современной литературы.

Перед нами статья И. Сельвинского «Народность и поэзия».¹ Здесь среди правильных мыслей о народности вообще, мыслей, впрочем, не столь уж редких, мы вдруг встречаем следующее рассуждение: «И вот нам объявляют по радио, что „сейчас выступит хор народных инструментов“ — и льются неземные звуки балалайки и прочих щипковых. Но почему же только эти инструменты народные? Не потому ли, что до революции народ, лишенный возможности обучаться в музыкальных школах и консерваториях, вынужден был самоучкой осваивать наиболее примитивные инструменты? Да, только потому!» «Нет, не потому!» — хочется воскликнуть сразу же.

Правильна здесь лишь мысль о том, что в условиях социалистического общества нельзя закреплять высокое название народного только

¹ «Литературная газета», 1956, № 124, 18 октября.

за одним каким-либо видом искусства. Все же остальное представляется нам глубоко ошибочным.

Начнем хотя бы с того, что у нас почему-то не вызывает сочувственной улыбки просвещенная ирония насчет балалайки. Нас почему-то больше убеждают Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков и другие великие композиторы, которые умели расслышать в ее простодушном и непритязательном лепете большую музыкальную мудрость. Обаяние же «прочих щипковых» ирония И. Сельвинского не может в нас поколебать хотя бы потому, что на некоторых из них звучали некогда бессмертные руны «Калевалы» и такие шедевры музыкального искусства, как древние русские былины и украинские думы.

Мы не случайно задержали внимание на этом эмоциональном моменте — он очень хорошо выявляет пафос всего рассуждения И. Сельвинского. А пафос этот таков: то, что мы продолжаем выделять какую-то особую область народного искусства, основывается исключительно на ограниченности наших представлений о народе. Народного искусства как такового нет, оно ушло вместе с балалайкой и «прочими щипковыми», оно перестало быть для нового искусства источником народности. Мысль глубоко ошибочная.

Нет, не потому мы называем балалайку и «прочие щипковые» народными, что «до революции народ... вынужден был самоучкой осваивать наиболее примитивные инструменты». Народными мы называем их прежде всего потому, что они созданы самим народом. Здесь нет тавтологии, как может показаться на первый взгляд, а заложен большой смысл. Ибо с этими инструментами связано возникновение некоего основного фонда национальной музыкальной культуры, считаться с которым нужно будет всегда, каковы бы ни были пути культурного развития в будущем. Народным в том смысле, в каком народна балалайка, не будет уже ни один инструмент, так же как народ не будет таким, как во времена создания балалайки. Музыкальная культура настоящего неизмеримо усложнилась, в ней открылись новые возможности, доступные более совершенным и сложным инструментам, чем балалайка, но с музыкальными «генами», сложившимися в народе в эпоху балалайки, должны считаться и будущие формы музыкального творчества.

То, что в эпоху социализма понятие «народ» стало тождественным понятию «социалистическое общество», а понятие «народное искусство» включает все виды искусства, совсем не отменяет совершенно особого значения того народного искусства, которое было создано в эпоху культурной изоляции народа. Объявить любое современное произведение народным только на том основании, что сейчас, дескать, все искусство народно и вне народа не существует, значило бы уничтожить все критерии народности, амнистировать любую попытку говорить от имени народа, открыть дорогу субъективизму.

Нет, критерий народности, помимо всего прочего, должен включать еще и определенное отношение произведения к собственно народному искусству, к художественной стихии народа. Это не формальное требование и даже не требование соблюдать верность известным традициям. Это вопрос об отношении писателя к действительности. Ведь национальность восприятия — это не просто национальный колорит, который может быть, а может и не быть в том или ином произведении. Национальность восприятия в глубоком смысле — это естественная, действительная форма проявления всех потенциальных возможностей художника, его родной язык. Именно поэтому все настоящие художники так дорожили фольклором своих народов. Меняются эпохи, меняются художественные направления, меняются стили. И всякий раз меняются лишь формы отношения каж-

дого нового стиля к фольклору, сама же связь с фольклором не уничтожается. С этой точки зрения вопрос о современности стиля есть, в частности, вопрос о новых формах отражения литературой художественного опыта народа, запечатленного в фольклоре.

Каковы же эти формы в нашу эпоху? Их много, и у каждой из них свое назначение.

Простейшей и, так сказать, наиболее очевидной является литературная обработка оригинальных фольклорных произведений. Простейшей ее, конечно, можно назвать лишь условно. На самом деле она очень сложна. Искусный ювелир заставляет сверкать драгоценный камень потому, что чутко выявляет естественную форму кристалла. Реставратор старинной фрески может достичь своей цели только в том случае, если он тонко чувствует оригинал и лучше, чем кто-либо, знает манеру древнего мастера. Так же работает и писатель, обратившийся к фольклору. Он должен глубоко знать и понимать фольклор, тонко ощущать пластику его образов. В советской литературе блестящим примером в этом отношении могут служить сказки, обработанные А. Н. Толстым.

Есть еще несколько гипов прямого обращения литературы к фольклору. Например, творчество П. П. Бажова и Б. В. Шергина.

В основе этого типа лежит использование фольклорных сюжетов, мотивов и образов с дальнейшей самостоятельной их разработкой на базе народной изобразительности и народного стиля. Но это не стилизация, не подделка под фольклор, а творчество художников, вдохновленных тем или иным фольклорным образом.

При всем очевидном единстве общего принципа обращения к фольклору Бажов и Шергин идут, однако, в значительной степени разными путями. Разница между ними та, что один сложился хотя и под сильным влиянием фольклора, но все же главным образом в русле литературной традиции, а другой целиком принадлежит народной художественной стихии.

В лучших своих сказах Бажов создал замечательный образ народного сказителя, с тонким артистизмом перевоплотился в него и рассказал их от его лица; Шергин же таким сказителем является сам. Отсюда и различия в обращении их к фольклору.

Бажов привлек в свои сказы все, что может привлечь глубокий и тонкий художник, понявший красоту фольклора и стремящийся раскрыть ее перед читателем. Народная образность и народная речь в его сказах сгущены, строго отфильтрованы, как бы типизированы.

Шергин же руководствуется скорее непосредственным инстинктом художника: народная изобразительность — его естественная палитра. В этом его известная ограниченность по сравнению с Бажовым, но в этом же и его несомненное преимущество, потому что он значительно разнообразнее и естественнее раскрывает возможности фольклора. Там, где он изменял себе, пытаясь следовать каким-то своим теоретическим представлениям о фольклоре, подражая чему-то, его всегда постигала неудача. Так, например, явно не удалась ему попытка пересказа былин (кроме, пожалуй, старины «Об Авдотье Рязаночке»)². Зато всеми красками народной фантазии и народного языка блещут сказки, всевозможные предания, легенды и были, рассказанные Шергиным. Им чутко уловлены и переданы все оттенки русского народного художественного восприятия, богатейшая гамма русской души. Тут и трогательный лиризм, теплая доброта, с какою обычно говорят о детях (сказка «Дивный гудочек»), и веселый, жизнерадостный юмор (сказки о Шише), высокая пате-

² См.: Б. Шергин. Поморские были и сказания. Детгиз, М., 1957.

тика, величие и мощь героической баллады («Гнев») и та особая удалая усмешка, с которой русский человек обычно рассказывает о тяготах своей жизни («Матвеева радость»).

Рассказанные словно самим народом, произведения Шергина поражают удивительным многообразием языковых средств. Непосредственность художественного видения и доверие к простому слову и его изобразительным возможностям — вот главное, чему Шергин учится у фольклора и так блестяще отражает в своем творчестве.

Вот отрывок из рассказа «Двицкая земля», в котором все чарующее волшебство красок основано на чудесных превращениях простого слова: «В декабре крепко ударят морозы. Любили мы это время — декабрь, январь, — время резвое и гульливое. Воздух — как хрусталь. В полдень займется в синеве небесной пылающая золотом, и розами, и изумрудами заря. И день простоит часа два. Дом, заборы, деревья в прозрачной синеве, как сахарные: заиндевели, закуржавели. Дух захватывает мороз-то. Дрова колоть ловко. Только тукнешь топором — береги ноги: чурки, как сахар, летят.

На ночь звезды, как свечи, загорят. Большая Медведица — во все небо.

Слушайте, какое диво расскажу.

В замороз к полночи начнет в синем бархате небесном пояском серебряным продергивать с запада до востока, а с севера заподымается как бы угренная заря. И вдруг все погаснет. Опять из-за моря протянутся пальцы долги без меры и заходят по небу. Да заря займется ужасная, как бы пожарная. И опять все потухнет, и звезды видать... Сиянье же обновится. Временем встанет как стена, по сторонам столбы, и столбы начнут падать, а стена поклонится. А то будто голубая река протечет, постоит да свернется, как свиток.

Бывало, спишь — услышишь собачий вой, откроешь глаза. По стенам бегают светлые тени, а за окнами небо и снег переливают несказанными огнями».³

Здесь все просто и предельно выразительно. Восхищение художника красотой природы, его трепетный восторг не выражаются высокопарным слогом, а только чуть улавливаются в прастальной и открытой взгляде, которым смотрят на великое таинство. Богатство же воображения раскрывается не в замысловатых эпитетах и сравнениях, а в простых, только удивительно точно найденных словах.

Именно таков язык фольклора — сжатый, точный, энергичный. Осваивая, выявляя эти его качества, Шергин приносит огромную пользу литературе.

Говоря о прямом обращении литературы к фольклору, невозможно пройти мимо другого выдающегося северного сказителя-писателя — С. Г. Писахова.

Многое роднит его с Бажовым и Шергиным. Так же, как и они, он знает народную жизнь, в той же, если еще не в большей, степени обладает чувством народного языка. С Шергиным его сближает также то, что он такой же прирожденный сказитель, для которого народная изобразительность — естественная и родная стихия.

Однако не будет преувеличением сказать, что в некотором отношении С. Г. Писахов представляет собой явление совершенно исключительное. Если Бажов и Шергин в своем творчестве опирались преимущественно на мотивы и образы, уже разработанные так или иначе в фольклоре, то

³ Там же, стр. 14—15.

Писахов в подавляющем большинстве своих рассказов выступает как сказитель-творец.

Вторая, еще более важная характерная особенность Писахова состоит в том, что в отличие от других писателей, обращавшихся к фольклору (от тех же Бажова и Шергина), он выходит далеко за пределы представлений и понятий, характерных для фольклора, обогащает его новыми представлениями, мотивами и приемами. Даже в традиционных и наиболее разработанных фольклорных жанрах — небыллицах и сказках — он находит новые пути.

Взлеты его фантазии, «фигуры» воображения всегда необыкновенно смелы и неожиданны и часто имеют источники, неизвестные старому фольклору. Сам Писахов говорил об этом так: «Иногда одна фраза дает тему для сказки, например:

— Какой ты горячий: тебя тронуть — руки обожгешь!»⁴

И точно — это выражение вдруг порождает неожиданный гротескный образ, который уже включает в себе многие сюжетные возможности. И вот на основе этого образа неистощимая фантазия Писахова плетет замысловатые, нелепые и мудрые кружева сказок «Морожены волки», «Своим жаром баню грею», «Моей горячностью старушопки нагрелись», «Ледяпа колокольна», «Ледяной потолок над деревней».

Или другой пример. Выражение «хлесткие слова». Писахов фиксирует его грубо-вещественный смысл, и это дает материал для блестящей сказки, в которой слова наделяются реальной способностью бить того, кому они адресованы («Письмо мордобитно»).

Однако новаторство Писахова этим не исчерпывается. Есть еще одна область, где Писахов, не покидая фольклорной почвы, умеет выразить содержание, до которого старый фольклор никогда не поднимался. Не то чтобы создателям фольклора не были доступны столь тонкие и глубокие ощущения — просто эти ощущения принадлежат уже другой традиции в художественном освоении мира — традиции высокоразвитой индивидуальной лирики. С наибольшей яркостью эта особенность Писахова проявилась в рассказе «Сплю у моря». Самое удивительное в рассказе не то, что Писахов выразил сложное содержание, доступное только индивидуальному художественному сознанию, а что это содержание замечательно гармонирует с фольклорными средствами его выражения. Это говорит об истинно неисчерпаемых возможностях народного языка.

Вопрос о прямом использовании фольклора в литературе сравнительно прост. Непосредственно обращаясь к фольклорным образцам, писатель сознательно следует художественным законам, сложившимся в фольклоре, подчиняется требованиям фольклорной формы. Так работают многие наши писатели. Это их право и их заслуга. Речь здесь может идти лишь о том, насколько удачно или неудачно использовал тот или иной писатель фольклорное произведение, насколько глубоко он понял природу фольклорного образа и стиля. И если бы проблема фольклоризма литературы могла бы быть сведена к этому частному вопросу, все обстояло бы очень просто.

Однако характер развития современной литературы таков, что примеры прямого обращения ее к фольклору все более редки, так что обсуждение общей проблемы фольклоризма литературы должно вестись в значительной степени независимо от них.

Задачи отражения современной действительности не предусматривают обязательно непосредственного обращения к фольклору. Основная

⁴ Сказки Писахова. Архангельск, 1938, стр. 3.

масса писателей работает в русле собственно литературной традиции, оставляющей за художником право обращаться к фольклору в любом аспекте или даже вовсе не обращаться к нему. В таких случаях проблема фольклоризма и приобретает особую остроту. Речь здесь прежде всего должна идти не об объеме и характере используемого фольклорного материала, а исключительно о том, насколько гармонично умеет писатель слить две, в сущности, различные художественные стихии — фольклорную и собственно литературную. От этого зависит цельность произведения, его художественная убедительность.

К сожалению, вопрос этот нередко понимается упрощенно.

Часто бывает так, что писатель, уяснив себе лишь внешнюю сторону дела, стремится «засвидетельствовать» свой фольклоризм тем, что заставляя своих героев говорить сплошными пословицами и поговорками и не чуждается иногда прямых заимствований фольклорных образов и сюжетов, причем делает это, подчас даже не осмыслив их природы. Получается какое-то кокетничание с фольклором, придающее всему произведению характер неглубокой стилизации. Критика же очень часто (гораздо чаще, чем ошибаются таким образом писатели) расхваливает такой фольклоризм, провозглашая его показателем подлинной народности. Такой фольклоризм заслуживает самого строгого осуждения, так как он дискредитирует самую идею связи современной литературы с фольклором, сводя эту связь к более или менее внешним стилистическим совпадениям и отвлекая внимание от действительных форм воздействия фольклора на современную литературу.

Как ни противоположно будет наше мнение устоявшимся в литературной критике представлениям, мы все же решаемся заявить, что одним из самых характерных примеров в этом отношении является роман Ст. Злобина «Степан Разин». Именно в нем с наибольшей отчетливостью проявились те неверные принципы фольклоризма, которым, по нашему мнению, не должен следовать современный писатель.

Роман Ст. Злобина был задуман автором как своеобразное творческое возражение всем предшественникам его в разработке разинской темы, в частности А. Чапыгину, автору превосходного романа «Разин Степан». Что ж, задача вполне правомерная. Создал же А. Н. Толстой «Петра Первого», роман, явившийся лучшим звеном в длинном ряду произведений о Петровской эпохе. Легко понять отсюда, насколько принципиальны те пути, которые избрал писатель в разработке своей темы.

Одним из таких путей для Ст. Злобина было широкое обращение к разинскому фольклору с целью выяснения народного взгляда на разинское движение, народного восприятия образа вождя. Привлечение такого рода источников вполне естественно для писателя-реалиста — Пушкин ведь тоже пользовался народными песнями в своей работе над образом Пугачева. Однако здесь сразу же необходимо сделать одну весьма существенную оговорку: используя фольклор, писатель непременно должен считаться с его природой, с теми условиями, в которых он создавался, с теми конкретными замыслами, в связи с которыми возникали те или иные произведения, и не должен слепо следовать им, придавая им характер абсолютного критерия. Нельзя забывать, что метод фольклора существенно отличается (в силу целого ряда условий) от принципов реализма в литературе, и поэтому использование фольклорных произведений в системе реализма должно быть очень осторожным. Что было бы, например, если бы мы попытались создать реалистическое произведение о Киевской Руси, используя в качестве достоверных источников древние русские былины?

Разинские песни, созданные народом в связи с совершенно конкретными идеями и устремлениями, никогда не преследовали целей достоверного изображения событий. Им, как, впрочем, и подавляющему большинству русских исторических песен вообще, свойствен глубоко избирательный подход к явлениям действительности. Выражая конкретные устремления пародных масс, сокровеннейшие «чаяния и ожидания народные», они давали специфическое отражение исторического факта, деформируя его в соответствии с основным замыслом, с основной идеей каждого данного произведения. Им свойственна та же идеализация (в лучшем смысле этого слова), что и песням о Ермаке, что и древнему былинному эпосу. Однако при всей художественной действительности произведений, созданных на основе такого метода, это все же менее широкий план отражения действительности, чем тот, с которым мы встречаемся в реалистической литературе, тем более в литературе социалистического реализма, где художественная действительность достигается благодаря раскрытию всех сторон (часто противоречивых) того или иного явления. Поэтому когда Ст. Злобин пытается освободить образ Разина от черт буйной русской удалы, некоторой беспашапности и, может быть, даже разгульности, великолепно переданных А. Чапыгиным, и ссылается при этом на разинский фольклор, то, в сущности, за ним нельзя признать права на эту ссылку. Песни не отразили этих черт Разина не потому, что они не были ему свойственны, а потому, что пафос этих песен совершенно в другом — необычайно напряженном и лиричном апофеозе великого крестьянского вождя. Совмещение же этого пафоса с объективным отражением всех черт Разина было невозможно на основе творческого метода фольклора.

А. Чапыгин преодолел эту относительно ограниченность разинского фольклора. В качестве «натуры» для образа Разина он взял один из типичных русских характеров (имеет на это право художник?!), наиболее отвечавший его представлению о знаменитом атамане, и передал размах и всю поэзию разинского движения с широтой и глубиной истинного художника-реалиста.

Такое независимое (в хорошем смысле) отношение к фольклору определило и характер фольклоризма чапыгинского романа. Фольклор присутствует в нем не в примитивных проявлениях, не в сюжетных или стилистических заимствованиях, а в глубоко национальном характере мироощущения, в стихии языка, в богатстве и национальной характерности неповторимой чапыгинской палитры.

Мы ни в какой мере не разделяем мнения о том, что роман Ст. Злобина представляет большой шаг вперед по сравнению с романом А. Чапыгина. Конечно, можно, по-видимому, говорить о том, что Ст. Злобин в большей мере, чем А. Чапыгин, учел новейшие исторические воззрения на движение Степана Разина. Классовая природа второй крестьянской войны, ее основные идейно-политические тенденции, различные стороны крестьянского мировоззрения (например, так называемые царистские иллюзии) — все это отражено в книге Ст. Злобина в духе современных исторических взглядов. Но при всем том картина разинской эпохи, нарисованная А. Чапыгиным, гораздо ярче, цельнее и художественно убедительнее, чем полотно, развернутое Ст. Злобиным.

Здесь нет возможности подробно анализировать роман Ст. Злобина — такой анализ увел бы нас слишком далеко от основной цели. Мы остановимся лишь на фольклоризме романа, что, впрочем, в какой-то мере объяснит одну из причин художественной слабости произведения в целом, потому что невыразительность и подчас просто неверное звучание многих и многих эпизодов связано именно с характером использования фольклора.

Ошибки Ст. Злобина в использовании фольклора в данном романе можно рассматривать в двух планах — фольклористическом и чисто художественном.

В фольклористическом плане писатель допустил ту ошибку, что подошел к разинскому фольклору с методологических позиций, давно забракованных советской наукой. Они заключались в том, что исторические песни (в том числе и разинские) рассматривались как своего рода документ, как хроника, пассивно регистрирующая факты. В любой песне старались доискаться прежде всего до реального факта, будто бы непременно лежащего в ее основе. Исследователи пускались буквально в «археологические» раскопки, отыскивали невообразимые исторические параллели, не понимая того, что песня — это прежде всего художественное произведение и хотя бы уже поэтому имеет право на обобщение, на синтез.

Именно так подходит Ст. Злобин к разинским песням, когда включает их на правах достоверных исторических свидетельств в свой роман. Особенно разительный пример в этом отношении представляет собой использование Ст. Злобиным самой распространенной песни разинского цикла — песни о сынке Разина.

В отношении этой песни в фольклористике издавна существовало мнение, что она является откликом на реальный факт, о котором упоминает голландский путешественник Стрюйс, посетивший Астрахань за месяц до взятия ее Разиным. Описывая события, предшествующие приходу Разина, Стрюйс между прочим сообщает о том, что с целью задержать нападение казаков на Астрахань приблизительно за месяц до ее взятия был отправлен оттуда флот под начальством кн. Семена Львова. «Флот этот вышел из Астрахани 25 мая, в Троицын день. Чтобы настрашать воинов и заставить их исполнять свои обязанности, во время салютов перед отплытием в виду всего флота повесили бедного полуживого казака».⁵

Этого беглого упоминания было достаточно, чтобы исследователи, во-первых, предположили в повешенном «бедном полуживом казаке» агента Разина, а во-вторых, увидели в этом агенте героя песни о сынке.⁶

Исследователей не смутили ни очевидная искусственность такой параллели, ни тот факт, что вся художественная система песни противоречит упомянутому толкованию. Действительно, стоит лишь поближе присмотреться к характеру развития сюжета песни, к приемам ее композиции и к изобразительным средствам, чтобы предположение о том, что перед нами песня о тайном агенте Разина, показалось нелепостью.

Песня начинается описанием того, как в Астрахани появляется незнакомый молодец. Он одет в роскошные одежды, поведение его вызывающе, он стремится всячески обратить на себя внимание. Он

Баско-шепетко по городу погуливает,
Черной бархатный кафтанчик на распашечку таскал,
Перстрирку опояску носил в правые руки,
Зелены сафьянны сапожки носил на шелковых чулках,
Черну шляпу со полями носил на желтых кудрих.
Он ведь штафам, офицерам не кланяется,
Востроканьскому губернатору челом не бьет,
А челом-то ему не бьет да под суд нейдет.⁷

⁵ Путешествие по России голландца Стрюйса. «Русский архив», 1880, кн. I, стр. 100—101.

⁶ См.: А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. 1928, стр. 85.

⁷ Там же, стр. 163—164.

Или:

На босу ножку сапожки понашивает,
 На распахку чекменишко на правом плече,
 Черна пляпа с позументом на левом ухе,
 Баретову опояску за един конец тащит.⁸

Спрашивается, мог ли вести себя так агент Разина, посланный в Астрахань с разведывательными целями? Могла ли песня, если она имела в виду разинского разведчика, именно так нарисовать его? Отрицательный ответ напрашивается сам собой.

Но тогда каков же замысел песни, требующий именно такого освещения событий?

Он разъясняется из дальнейшего развития сюжета. Молодец, схваченный слугами губернатора, на допросе ведет себя столь же гордо и вызывающе. Он говорит, что он сынок Разина и что атаман скоро нагрянет в Астрахань и расправится с губернатором, если тот не окажет ему хорошего приема. Угроза — кульминация песни и наиболее яркое проявление ее основной идеи. Эта идея — апофеоз разинского движения, грозное напоминание миру воевод и губернаторов о том, что дух Разина жив в народе. Естественно предположить поэтому, как это сделала В. К. Соколова,⁹ что песня возникла уже после поражения Разина именно как напоминание боярам о том, что времена Разина могут вернуться. Финал песни — расправа Разина с губернатором — еще резче подчеркивает эту идею.

Ст. Злобин, использовавший песню о сынке в главе «Разинский сынок», подошел к ней как к песне о событии, сообщенном Стрюйсом. Он использовал сюжетную канву и внешнюю образность песни, подчинив их совсем не тому замыслу, какой содержится в песне. Этим он совершил уже не только фольклористическую, но и собственно художественную ошибку. Тайный агент Разина Тимошка Кошачьи Усы, вызывающе ведущий себя на астраханском базаре, выглядит попросту дико и смешно.

Ст. Злобин, правда, пытается объяснить заимствованный из песни богатый наряд молодца тем, что-де купеческая одежда лучше маскирует агента. «... Ты казацкую шапку смени да зипун, — говорит Разин Тимошке. — Воеводские сыщики не признали бы тебя раньше всех, а то схватят под пытку... Ты не моим, а купеческим сыном оденься: шелков кафтан да пухову шляпу».¹⁰ Но в песне богатство и небрежность костюма молодца, призванные обратить внимание на него астраханского люда, подкреплена еще такой существенной деталью, как то, что молодец не кланяется ни «штафам-офицерам», ни самому губернатору. Эту деталь Ст. Злобин опускает, не будучи в состоянии ее объяснить, зато сохраняет другую — то, что сынок снял опояску. В песне эта деталь подчинена все тому же замыслу — подчеркнуть полное пренебрежение к астраханским «чинам», гордый вызов им. Взяв эту деталь вне ее конкретного значения, Ст. Злобин объясняет ее очень наивно: «Шелковую опояску Тимошка снял от жары, нес в руке, похлопывая ею себя по голенищу».¹¹

Нам могут возразить, что для людей, никогда не слышавших и не читавших песни о сынке, весь этот эпизод в романе может показаться

⁸ Там же, стр. 79.

⁹ В. К. Соколова. Песни и предания о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева. В кн.: Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. Изд. АН СССР, М., 1953 («Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», новая серия, т. XX).

¹⁰ Ст. Злобин. Степан Разин. Книга вторая. «Советский писатель», М., 1952, стр. 29.

¹¹ Там же, стр. 89.

вполне творчески самостоятельным и убедительным. Но это далеко не так. Вся образность производит настоящее художественное впечатление только в том случае, если она является выражением соответствующего замысла. Это, в сущности, одно из проявлений закона единства формы и содержания. А о каком же единстве формы и содержания может идти речь в романе Ст. Злобина, если он берет песенную образность — кристаллизацию совершенно определенного замысла — и использует ее в плане замысла, не имеющего ничего общего с народным?

И потом, если даже мы и забудем на миг о народно-песенном «прототипе» злобинского героя, то критика немедленно напоминает о нем, усматривая здесь творческое обращение писателя к фольклору.

Н. В. Новиков, автор работы о фольклоризме романа Ст. Злобина, считает, например, что данный роман свидетельствует «не только о солидном знании писателем русского народнопоэтического творчества, но и об умении отобрать из этого творчества наиболее ценное, значительное, существенное в идейном и художественном отношении, творчески переосмыслить его и с большим искусством и тактом переложить в повествовании».¹²

Все случаи использования разинских песен в романе оцениваются Н. В. Новиковым безусловно положительно, хотя все они совершенно того же достоинства, что и случай с песней о сынке. Мало того — в качестве творческих источников романа им указываются даже песни поэтов середины—конца XIX века — «Утес» А. Навроцкого, «Из-за острова на стрежень» Д. Садовникова, «Казнь Стеньки Разина» И. Сурикова. Последнюю он даже текстуально сравнивает с главой романа «Сарынь на кичку!» и — поразительное дело! — совпадения между песней и описанием казни у Ст. Злобина несомненны.¹³ Нам кажется только, что, стремясь показать при помощи этих параллелей умение Ст. Злобина «творчески переосмыслить» фольклор «и с большим искусством и тактом переложить в повествовании», Н. В. Новиков добывается как раз обратных результатов, потому что в таком поверхностном использовании песенных источников нет ни «творчества», ни «искусства», ни «такта».

Если роман Ст. Злобина представляет образец поверхностного фольклоризма, то статья Н. В. Новикова можно считать примером неправильного его анализа.

В самом деле, можно ли подходить к фольклоризму писателей с теми критериями, с какими подходит Н. В. Новиков? Ведь то, что своим анализом он объективно доказывает схематичность злобинского фольклоризма, получилось у него совершенно невольно: сам-то он глубоко убежден в том, что таков и должен быть фольклоризм писателя! Добросовестно изучив формы использования фольклора в романе Ст. Злобина, он не отнесся к ним критически. Даже сравнивая текстуально песню И. Сурикова с эпизодом из романа, он исходит из убеждения, что наличие совпадений может служить свидетельством истинного фольклоризма писателя. Всем этим прививается неверное представление о формах использования народного творчества, существенно суживаются возможности и пути обращения современной литературы к фольклору и, конечно же, обедняется, огрубляется понятие народности советской литературы.

Нужно сказать, что статья Н. В. Новикова представляет собой пример в некотором роде исключительный. Случаи, когда неудачное обращение писателя к фольклору находит столь же неудачное истолкование,

¹² Н. В. Новиков. Роман Ст. Злобина «Степан Разин» в народнопоэтическом творчестве. В кн.: Вопросы советской литературы, IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 164.

¹³ См.: там же, стр. 175—176.

довольно редки в нашей науке. Обычно писатель несколько не виноват в том, что исследователи усматривают в его произведениях черты такого фольклоризма, какой ему вовсе не свойствен. Не поняв всей сложности действительных форм обращения писателя к фольклору, исследователи часто огрубляют их, стремятся привести их к весьма примитивному трафарету. Вот один характерный пример.

Сибирский исследователь Д. А. Иванов в статье «Произведения В. Я. Шишкова с сибирской тематикой и устное народное творчество. (Пейзаж и народное творчество)»,¹⁴ как показывает само ее название, пытается выяснить влияние фольклорных художественных приемов на характер изображения пейзажа в произведениях В. Я. Шишкова. Анализ Д. А. Иванова вполне убедителен, когда фольклорная стихия усматривается им в характере восприятия природы шишковскими героями, людьми из народа. Однако в той части, где исследователь пытается показать особенности шишковской палитры в более широком плане, параллели его с фольклором выглядят весьма рискованно. Так, например, в одном из эпизодов романа «Угрюм-река», «повествовании о трагедии, разыгравшейся при ночном разгуле золотоискателей в селе Разбой», он находит использование В. Я. Шишковым известного в фольклоре приема параллелизма. «В это утро улицы воровского села Разбой резко тихи, траурны. Шла-плыла непроносная туча. Небесная голубая высь померкла. Грешный воздух весь в мелкой пронизи холодного дождя. С мрачным карканьем, как гвозди в гроб, косо мчится сизая стая зловещих птиц. Унылый благовест, внаутр падая с колокольни в бездну скорби и подленького ужаса, зовет людей к очистительной молитве...»

Приведя этот отрывок, Д. А. Иванов замечает: «Туча — один из широко распространенных в народном творчестве образов. Он выступает там как первая часть параллелизма, за которой следует вторая, излагающая трагические события человеческой жизни.

Второй образ, использованный здесь, бесспорно имеет тоже народно-поэтическое происхождение. Он широко распространен в поверьях народа и его произведениях. Карканье ворона связывается в народном мировоззрении с совершившимся или совершающимся несчастьем».¹⁵

Такое упрощенное понимание фольклоризма, стремление сблизить произведение писателя с фольклором по чисто внешним признакам существенно ограничивает возможности литературоведения в изучении народности писателя, своеобразия его художественного мышления. Кроме того, как мы уже говорили, этим в значительной мере компрометируется сама идея фольклоризма современной литературы, поскольку таким параллелям все равно никто не поверит.

В анализе фольклоризма тех или иных произведений современной литературы сейчас нужно опираться совсем на другие критерии — они давно уже определены самой практикой литературы. Нужно только выявить их, не стесняя себя никакими априорными схемами. Пора уяснить, что если творческий метод литературы достиг сейчас той степени развития, при которой прямое использование фольклорных форм выглядит уже не менее анахронично, чем, скажем, следование эстетическим принципам классицизма, то влияние фольклора на писателя должно вскрываться именно в тех формах, в которых оно действительно присутствует в его творчестве. Небезынтересно в этой связи послушать, что говорят по этому поводу сами писатели.

¹⁴ «Ученые записки Томского государственного педагогического института», 1958, т. XVII.

¹⁵ Там же, стр. 108—109.

Возьмем, к примеру, А. Н. Толстого. О фольклоризме его писалось немало, но о том, каково было подлинное значение фольклора в его творчестве и более того — во всей его творческой судьбе, лучше, чем он сам, не сказал никто.

У каждого писателя есть свое понимание законов художественного творчества, своя глубоко субъективная «тайна творчества». Она включает некую сумму навыков писателя в выражении им своего живого художественного впечатления от явлений действительности. Эта «тайна» — результат постепенно вырабатывающегося опыта писателя — часто осознается им в какой-то момент как своего рода сткровешие, глубоко личное, понятное только ему, новое открытие мира.

Для А. Н. Толстого таким откровением, оформившимся потом в целую эстетическую теорию, была так называемая «теория внутреннего жеста». Он неоднократно говорил о пей в беседах с молодыми писателями, в различных статьях и выступлениях. Подробный анализ ее дан в статье А. Л. Дымшица,¹⁶ поэтому мы здесь не останавливаемся на этом. Приведем лишь одно высказывание писателя, в котором указывается путь, которым пришел А. Н. Толстой к этой теории. «В чем законы языка? Какой здесь критерий? Красиво? Но это еще ничего не говорит — красиво! Эстетический критерий — фикция, поскольку он оторван от действительности, от жизни народа, от его истории.

Я начал изучать народный русский язык по сказкам, песням, по записям „Слова и дела“, то есть судебным актам XVII века, по сочинениям Аввакума. Я начал слушать его в жизни. Я начал понимать, в чем секрет языка.

... Это путь к созданию алмазного языка. Это язык фольклора нашего народа, это язык зрячих, видящих и полнокровно чувствующих».¹⁷

Мы привели эти слова, разумеется, вовсе не для того, чтобы сказать, будто обращение к фольклору у современного писателя может происходить только в том плане, как это было у А. Н. Толстого. Нет, формы обращения художника к народной художественной стихии бесконечно разнообразны и не могут быть предусмотрены никакими рецептами.

Но одно следует из этого примера с совершенной очевидностью: связь современного писателя с фольклором чрезвычайно сложна и тонка, тысячу раз опосредованна, влияние фольклора на него проявляется не в каких-то внешних особенностях языка, стиля, элементах сюжетики и т. п., а в самой основе индивидуального творческого процесса. Это нам хотелось бы особенно подчеркнуть, потому что, в сущности, это и есть вопрос о современности в фольклоризме, вопрос не менее важный, чем вопрос о современности темы, сюжета, стиля.

Можно назвать период, когда влияние фольклора на литературу было непосредственным и без труда могло быть обнаружено. В советской литературе такой характер обращения к фольклору был обусловлен задачами литературы в первые годы советской власти, необходимостью донести до народа высокие идеи революции в поэтических формах, к восприятию которых народ был более всего подготовлен исторически. В. И. Ленин в беседе с Д. Бедным указывал на необходимость использовать форму старой народной песни для выражения нового содержания, новых революционных идей.¹⁸ Об этом же писал В. Маяковский: «... со-

¹⁶ А. Л. Дымшиц. А. Н. Толстой о литературном языке. В кн.: Вопросы советской литературы, II. Изд. АН СССР, М—Л., 1953.

¹⁷ Алексей Толстой. О литературе. Статьи, выступления, письма. «Советский писатель». М., 1956, стр. 330—331.

¹⁸ См. предисловие Д. Бедного к книге Л. Войтоловского «По следам войны» (изд. 2-е, Л., 1934, стр. 6—7).

циальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудия производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка».¹⁹

Однако с течением времени широкые массы осваивают новые художественные формы. Особенно быстро этот процесс протекает в условиях социалистического общества. Сейчас литературе приходится сталкиваться уже с другими формами пародного творчества; обращение же к старому фольклору, обладающему непреходящей художественной ценностью, становится все более опосредованным. Наиболее действенными в нем оказываются те элементы, которые в меньшей степени зависят от преходящих исторических условий и остаются относительно постоянными на протяжении многих веков. Мы имеем в виду глубокую национальность художественного восприятия, наиболее общие принципы организации художественного языка и т. п. Именно эти элементы впитываются прежде всего современным художником, каждым по-своему, определяя национальный характер его художественного видения мира.

Такие органические формы фольклоризма приобретают все большее значение, поскольку и сам-то народ в своем творчестве, отходя от фольклорных форм, быстро приобщается к литературным. Он глубоко цепит свой фольклор, в котором отразилась художественная деятельность многих и многих поколений; он хочет, чтобы эти колоссальные художественные богатства, составляющие основу национальной культуры, не пропали бесследно, но вместе с тем нет никакого основания для того, чтобы художники слепо копировали фольклорные формы, так как формы эти представляют собой все же более низшую ступень в сравнении с формами литературными.

Нас спросят: если связь современного писателя с фольклором не может быть доказана путем выявления внешних примет, то где доказательство того, что эта связь вообще существует? На каком основании в таком случае можно говорить, что это произведение восходит к фольклору, а то — нет? Ведь такие категории, как национальность восприятия и принципы организации художественного языка, не обязательно имеют источником фольклор. Да, согласимся мы, совершенно не обязательно. Мы и не настаиваем, чтобы все это было непосредственно возведено к фольклору. Для нас важно не то, откуда у писателя взялась, скажем, национальная характерность художественного восприятия, а то, чтобы эта характерность была. И мы говорим о фольклоре как о таком источнике, которого в этом отношении не может заменить никакой другой. Но, может быть, такое напоминание излишне, потому что оно общо? Мы не можем согласиться с этим, потому что слишком много появляется работ, которые сводят проблему эстетического воздействия фольклора на литературу к наличию в произведении более или менее поверхностного фольклорного колорита. То, что писатель привлекает в своих произведениях фольклор, давно перестало быть проблемой. Видеть в этом проблему — значит то же, что видеть проблему, например, в том, что такой-то писатель пишет русским языком и правильно расставляет знаки препинания. Когда, например, В. К. Архангельская в статье о фольклоризме Ф. Гладкова²⁰ производит полную «инвентаризацию» фольклорных элементов

¹⁹ В. В. Маяковский. Как делать стихи? Полное собрание сочинений в двадцати томах, т. 10, Гослитгиздат, М., 1941, стр. 217—218.

²⁰ В. К. Архангельская. Традиция пародного творчества в «Повести о детстве» Ф. Гладкова. «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. XLI, 1954, стр. 85—117.

в автобиографических повестях писателя, то, с нашей точки зрения, это напрасно затраченный труд. Потому что фольклор для Ф. Гладкова в тех местах, где его отмечает В. К. Архангельская, был лишь одним из непререкаемых требований объекта изображения и со стороны исследователя заслуживал самостоятельного изучения не в большей мере, чем, скажем, волжский пейзаж, обстановка работы на рыбных промыслах и т. п. Главного же, того, почему знание фольклора сделало Гладкова Гладковым, в статье как раз и нет.

Зафиксировать фольклорные элементы там, где их не могло не быть, дело не сложное и, главное, не нужное. Гораздо труднее и важнее вскрыть «глубинные» влияния фольклора на эстетику писателя, так как благодаря этому выявляется историческая преемственность форм творчества и подолжует конкретные очертания вопрос о развитии народности в литературе. Не беда, что при таком методе анализа будут нарушены привычные фольклористические приемы исследований, — с ними нужно расстаться, потому что они давно превратились в трафарет и, следовательно, в тормоз при конкретном художественном анализе. При традиционном подходе исследователь, фиксируя внимание на чисто внешних особенностях произведения, получает превратное представление о его фольклоризме в целом.

Никто не возьмется оспаривать глубочайшее влияние Пушкина или Л. Толстого на современных писателей. Однако никто не станет искать в произведениях современных писателей прямых заимствований из «Евгения Онегина» или «Войны и мира». Вопрос о влиянии Пушкина и Толстого, естественно, есть вопрос о верности наших писателей лучшим традициям русского реалистического искусства.

На столь же широкой основе должна решаться и проблема фольклоризма в современной литературе. Вопрос о фольклоризме должен приобрести форму вопроса о верности лучшим художественным традициям, выработанным в фольклоре. Это даст возможность строже и точнее определять народность писателя (так как внешних заимствований фольклора недостаточно для того, чтобы быть в глубоком смысле народным) и, кроме того, даст конкретное представление о том, чем может фольклор действительно обогатить современную литературу.

Возьмем, к примеру, рассказ М. Шолохова «Судьба человека».

Если бы мы попытались понять глубокую народность художественной формы этого произведения, опираясь лишь на те более или менее явные «фольклоризмы», которые содержатся в языке Андрея Соколова, мы не добились бы ровным счетом ничего. Определенное значение они, конечно, имеют, но не в них суть. Главное же, на наш взгляд, состоит в том, что М. Шолохов с удивительной чуткостью уловил и передал одну из характернейших русских повествовательных манер. В ней ощущение глубокого драматизма событий резко оттеняется удалой усмешкой, с которой человек о них рассказывает. Повествование получается живым, динамичным. Эта манера чрезвычайно полно отражает особенности национального русского характера, его неповторимое своеобразие.

От фольклора ли идет здесь Шолохов? Вполне возможно, что и нет, хотя подобная манера встречается во многих и многих фольклорных произведениях. Но одно мы можем утверждать совершенно определенно: писатель, не знающий фольклора, не соприкоснувшийся с непосредственными проявлениями национального художественного мышления, не смог бы с таким блеском показать все изобразительные возможности этой манеры. Фольклор оттачивает в писателе способность чувствовать национальную специфику и воздействует на форму художественного выражения, придавая ей также национальный характер.

«Тихий Дон», «Поднятая целина», все творчество М. Шолохова пронизано этим острым ощущением национального.

Кто не восхищался великолепными пейзажами Шолохова? Помимо своей замечательной красочности, они еще ярко национальны, они написаны художником с глубоко русским строем художественного восприятия.

«Земля набухла от дождевой влаги и, когда ветер раздвигал облака, млела под ярким солнцем и курилась голубоватым паром. По утрам из речки, из топких, болотистых низин вставали туманы. Они клубящимися волнами перекатывались через Гремячий Лог, устремляясь к степным буграм, и там таяли, невидимо растворялись в нежнейшей бирюзовой дымке, а на листьях деревьев, на камышовых крышах домов и сараев, всюду, как рассыпанная каленая дробь, приминная траву, до полудня лежала свинцово-тяжелая, обильная роса.

В степи пырей поднялся выше колена. За выгоном зацвел донник. Медвяный запах его к вечеру растекался по всему хутору, волнуя томлением сердца девушек. Озимые хлеба стояли до горизонта сплошной темно-зеленой стенкой, яровые радовали глаз на редкость дружными всходами. Серопески густо оцетинились стрелками молодых побегов кукурузы.

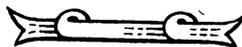
К концу первой половины июня погода прочно установилась, ни единой тучки не появилось на небе, и дивно закрасовалась под солнцем цветущая, омытая дождями степь! Была она геперь, как молодая, кормящая грудью мать, — необычно красивая, притихшая, немпого усталая и вся светящаяся прекрасной, счастливой и чистой улыбкой материнства».

Так начинается вторая книга «Поднятой целины». Это не просто фон, на котором развернется действие первой главы. Вместе с тем это и не параллелизм, как, должно быть, подумали бы фольклористы. Есть в этом описании нечто такое, что одновременно и вводит в обстановку, где будет происходить действие, и звучит своего рода увертюрой ко всему роману. Трудный рассвет, буйное цветение, медвяный и чуть грустный запах донника, трудная, но невыразимо прекрасная жизнь матери-земли — все это чрезвычайно тонко подготавливает нас к восприятию той богатой и сложной симфонии событий, которая составляет содержание романа.

Было бы грубой натяжкой искать здесь какие-либо параллели с фольклором. Но несомненно и то, что только нечуткое ухо может не расслышать удивительно русского звучания этого описания.

Взволнованное, трепетное отношение к природе, стремление увидеть в ее явлениях как бы события человеческой повседневной жизни и самую жизнь человеческую чудесно слить с жизнью природы — все это так в духе русского искусства, начиная с фольклора и «Слова о полку Игореве» и кончая лучшими произведениями литературы наших дней!

Для того чтобы создать такое описание, мало одного таланта. Тут нужно то, что отличает великого народного художника, — тонкое и глубоко национальное художественное ощущение. А оно-то и воспринимается в художнике фольклором, как, может быть, никаким другим видом искусства. Нужно лишь брать из фольклора то, что он действительно может дать современному писателю. В этом заключается важнейшее условие подлинного фольклоризма. Следование внешним чертам фольклора является давно пройденным этапом. Воспринятый же в его огромном, вечно значимом содержании, фольклор не перестанет служить для литературы фактором ее дальнейшего развития, неиссякаемым источником ее народности.



НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЕСЕНИНА

Русская советская поэзия на протяжении всей своей истории широко обращалась к опыту устного народного творчества в поисках средств более глубокого и правдивого отражения современности, раскрытия национального своеобразия советского человека.

В поэзии первых лет революции наиболее полно и наиболее характерно воздействие фольклора обнаружилось в творчестве В. Маяковского и Д. Бедного. Есенин, как известно, также писал в эти годы. Это был сложный и трудный, я бы сказал, трагический период поисков поэта. Но преодолевая личные и социальные заблуждения и срывы, Есенин в произведениях последних трех-четырёх лет своей жизни сумел с такой могучей художественной силой отразить важные стороны новой действительности и духовного мира, что его поэзия уже к середине 20-х годов заняла одно из важнейших мест в нашей молодой литературе. Она вместе с тем несла в себе новые по сравнению с периодом гражданской войны тенденции в развитии русской советской поэзии: углублённый интерес к психологии человека, его интимнейшим переживаниям, постоянной и сложной борьбе между «новым» и «старым» в душе человека.

Соответственно в творчестве Есенина проявились новые, по сравнению с поэзией Д. Бедного, Маяковского и Блока, тенденции в освоении фольклора. В произведениях Есенина впервые в советской поэзии народное поэтическое творчество предстало широко и разносторонне, не как «материал» для создания агитационно-революционных произведений, а как достоверный источник, дающий возможность более глубоко раскрыть чувства и мысли русского человека, характер его психики. Есенин, продолжая традиции поэтов-классиков, явился первым советским поэтом-лириком, органически и широко впитавшим народно-поэтические традиции. «Фольклоризм» произведений Есенина очень существенно, однако, отличается от «фольклоризма» Н. Клюева, С. Клычкова, М. Цветаевой и подобных им поэтов-лириков, которые ориентировались в своей работе на консервативные формы и виды фольклора, не вносили ничего нового в принципы его освоения и (самое главное!) использовали его как доказательство неизменной сущности, «концовости» психики русского человека, противостоящей революции или в лучшем случае независимой от нее.

Народная поэзия всегда была для Есенина живительным родником, вдохновлявшим его на поэтические поиски. Именно в свете этого становится особенно понятным и значительным замечание Леонида Леонова в том, что Есенин носил в себе «великую песенную силу».¹ Поистине прав поэт, когда писал в 1912 году:

¹ Леонид Леонов. Умер поэт. «30 дней», 1926, № 2, стр. 17.

Родился я с песнями в травном одеяле,
Зори меня вешние в радугу свивали.²

Песни родной земли, как и ее народ, ее обычаи, ее природа, не только навсегда остались в поэзии Есенина предметом самых глубоких раздумий и сердечной привязанности, но и своеобразным эстетическим и нравственным критерием.

Изучение связей творчества Есенина с устной народной поэзией помогает не только глубже понять творчество самого поэта, его истоки, особенности развития, черты национального своеобразия, но и некоторые более общие закономерности развития ранней советской поэзии.

Однако до сих пор, как это ни странно, тема «Есенин и народное творчество» остается белым пятном в нашем литературоведении. За исключением Б. Неймана и Н. Кравцова, авторов двух статей, появившихся еще в конце 20-х годов, устаревших и методологически совершенно неприемлемых,³ ни один исследователь творчества Есенина не уделил хоть сколько-нибудь серьезного внимания этому вопросу.

В 20-е и 30-е годы поэзия Есенина вообще истолковывалась часто как кулацкая, пропитанная религиозностью, созерцательная, «хулиганская», индивидуалистическая, «ущербная» и т. д. и т. п. Истоки ее видели то в религиозной мифологии и языческом пантеизме,⁴ то в русском символизме,⁵ то в символизме фольклорном,⁶ то в имажинизме как новаторском течении⁷ и т. п. Есенина считали последователем и Н. Клюева, и А. Блока, и Вяч. Иванова, и Фета, и других поэтов. В лучшем случае Есенин характеризовался как имитатор и стилизатор народного творчества.⁸

Исследования последних лет (работы К. Зелинского, Ю. Прокушева, А. Дымшица, Е. Наумова и др.) внесли определенную ясность в изучение эволюции творчества Есенина. Однако если сейчас для нас не существует вопроса «чей поэт Сергей Есенин?», то не будет преувеличением сказать, что изучение Есенина-художника только-только начинается. Это особенно касается выяснения истоков его творчества.

Будучи поэтом глубоко национальным, влюбленным в «сердцу милый край» — Россию, Есенин, как уже отмечалось, прошел извилистый и сложный путь. Развитие мировоззрения поэта, зигзаги его творческого пути глубоко отражались на взаимоотношении народного творчества и поэзии Есенина. В связи с этим изменялось восприятие народной поэзии, принципы работы с поэтическим материалом.

Несколько условно можно наметить три основных этапа в развитии творчества Есенина: 1) дооктябрьский период (примерно до 1916—1917 годов), 2) период революции и гражданской войны (так называемый «имажинистский», примерно до 1921 года) и 3) последний, наиболее зрелый (по возвращении из-за границы). Проводить резкую грань между

² Сергей Есенин, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 51. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

³ Б. Нейман. Источник эйдологии Есенина. В кн.: Художественный фольклор, IV—V. М., 1929, стр. 204—417; Н. Кравцов. Есенин и народное творчество. Там же, стр. 193—203.

⁴ В. Правдухин. От Иванушки-дурачка до Карла Маркса. «Звезда», 1927, № 3, стр. 180—181.

⁵ Валерий Дружин. Сергей Есенин. «Звезда», 1926, № 2, стр. 207—228; Сергей Горюнецкий. О Сергее Есенине. Воспоминания. «Новый мир», 1926, № 2, стр. 142.

⁶ В. Львов-Рогачевский. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. Книгоиздательство писателей, 1919, стр. 53—59.

⁷ Работы И. Грузинова, А. Мариенкофа и других имажинистов.

⁸ Ал. Дымшиц. Сергей Есенин. В кн.: С. Есенин. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 9—11.

этими перподами не следует, тем более, что и внутри они не совсем однородны. Но в то же время все эти перподы существенно отличаются друг от друга характером связи поэзии Есенина с народным творчеством.

1

Ранние стихи Есенина целиком вырастают на почве той действительности, которую он наблюдал с детских лет. Непрительная сельская природа, чувства и думы, навеваемые ею, простые и веселые сельские праздники, странствующие богомольцы, деревенские обычаи, мечты крестьянских девушек и парней — все находило в его стихах прямое и безыскусное выражение. Вместе с этим в его поэтический мир «входила» совершенно неотделимая от жизни русского села народная поэзия — и как объект изображения (песни, хороводы, пляски), и как поэтическая форма его стихов.

Нельзя признать верным утверждение ряда критиков, будто в ранних стихах Есенина нашла отражение только религиозная (иногда даже говорят: мистическая), дремотная Русь, будто его поэзия этой поры сплошь созерцательна. Подобная точка зрения, вероятно, связана с тем, что не только критики 20—30-х годов, но и некоторые критики 50-х годов склонны преувеличивать роль религиозного воспитания Есенина в доме старообрядца-деда. По этой причине почти полностью игнорируются несравненно более сильные факторы, определяющие выработку эстетических взглядов и мировоззрения, и прежде всего роль самой крестьянской трудовой действительности и народного творчества. А именно им следует отвести первое место в воспитании будущего поэта.

Было бы, конечно, неверно начисто отвергать влияние патриархальных, религиозных устоев старой русской деревни на Есенина в детские годы. Об этом говорит и сам поэт. Но преувеличивать это влияние также неверно. Не следует забывать одно очень принципиальное признание Есенина, сделанное в 1924 году: «Я вовсе не религиозный человек и не мистик. Я реалист... Я просил бы читателей относиться ко всем моим писулам, божьим матерям и миколам, как к сказочному в поэзии... Все эти собственные церковные имена нужно принимать как имена, которые для нас стали мифами: Озирис, Зевс, Афродита, Афина и т. д...»⁹

Как могли, в самом деле, критики не заметить, что даже самые «религиозные» ранние стихи Есенина («Калпки», «Шел господь пытать людей в любви», «По дороге идут богомолки» и др.) проникнуты тонкой иронией по отношению к этим святым и богам?! И совсем не случайно Есенин, объясняя, как надо понимать его «религиозные» стихи, говорит далее о том, что определило их образный строй: «В стихах моих читатель главным образом должен обращать внимание на лирическое чувство и ту образность, которая указала пути многим и многим поэтам и беллетристам».¹⁰ Речь идет об образности народной поэзии.

Вспоминая не раз о том, как вместе с крестьянскими ребятишками он слушал песни странствующих «о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколе и о Менихе, светлом госте из града Неведомого» и т. п., Есенин нигде не связывает это знакомство с религиозными чувствами, которые могли возникать у мальчика. Напротив, все это воспринималось как красивые сказки, и поэт не случайно тут же говорит о старушке-няньке, рассказывавшей ему «все те сказки, которые слушают и знают все крестьянские

⁹ С. Есенин. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. «Советский писатель», Л., 1953, стр. 15.

¹⁰ Цит. по статье К. Зелинского «О Есенине» («Октябрь», 1955, № 10, стр. 183).

дети», и о своем дедушке, который «пел... песни старые, такие тягучие, заунывные», и т. д.¹¹ В том же духе воспринимались и «священная история», и библия, которые читал дед и о которых тут же вспоминает Есенин.

Наконец, говоря о своих первых шагах в поэзии, Есенин отмечает: «Влияние на мое творчество в самом начале имели деревенские частушки».¹²

Любовь к народно-поэтическому творчеству, оказавшему такое сильное влияние на эстетические вкусы Есенина, прошла через всю его жизнь. Это подтверждают и многие высказывания самого поэта (вплоть до последних лет), и свидетельства современников, и собирательская фольклорная работа Есенина, и многие другие факты.

Современница Есенина, хорошо знавшая его, Софья Виноградская, писала вскоре после смерти поэта о том, как страстно любил Есенин русскую народную песню, как хорошо знал он самые различные ее жанры, какое большое место занимала песня, гармошка в личной жизни поэта.¹³ Сестра Есенина, Александра Александровна, подробно рассказала о глубоких семейных традициях любви к народной песне (мать и сестры поэта были прекрасными песельницами).¹⁴ Поэт Вс. Рождественский, вспоминая о своих встречах с Есениным в годы империалистической войны, говорил о том, как пел Есенин рекрутские песни.¹⁵ Другой современник рассказал, как Есенин собирал и исполнял частушки на рекрутские темы,¹⁶ и т. д. Поэтому нас и не могут удивлять широта, серьезность и глубина интересов пятнадцати-семнадцатилетнего поэта, деревенского паренька, выступившего с такими стихотворениями, как «Калики», «Молитва матери», «Побирушка», «Кузнец», «В том краю, где желтая крапива», и др. Особенно показательно стихотворение «Тяжело и прискорбно мне видеть», написанное Есениным в 1911 году и обнаруженное совсем недавно.¹⁷

Демократические симпатии и настроения Есенина, воспитанные укладом жизни русской деревни, нашли подкрепление и развитие в годы, проведенные им в Москве (Суриковский кружок, Народный университет им. А. Л. Шанявского). Его убеждения формировались также в сильной степени под влиянием произведений Гоголя, Лермонтова, Пушкина, Белинского, которыми увлекался Есенин с самых ранних лет.

Не религиозные мотивы и «колдовская» Русь, а именно реальные картины родной природы, быта деревни, навеянные детскими и юношескими впечатлениями, заняли центральное место в ранних стихах Есенина. Но в силу некоторых качеств его поэтической природы, сугубо лирического восприятия жизни и, конечно, незрелости мировоззрения стихи Есенина этих лет написаны, как правило, в своеобразном романтически-сказочном духе. Народное поэтическое творчество, воспринятое им с детства (конечно, с известной долей наивности — как нечто «сказочно-красивое»), способствовало углублению этих качеств. Народно-песенная стихия была настолько близка ему, что даже в известной мере определила

¹¹ С. Есенин. Автобиография. В кн.: День поэзии. Изд. «Московский рабочий», 1956, стр. 120.

¹² Там же.

¹³ Софья Виноградская. Как жпл Есенин. М., 1926.

¹⁴ См.: Ю. Прокушев. Сергей Есенин. (Литературные заметки и публикация новых материалов). «Литературная Рязань», 1955, № 1, стр. 338.

¹⁵ Всеволод Рождественский. Сергей Есенин. (Из книги «Повесть моей жпзни»). «Звезда», 1946, № 1, стр. 101.

¹⁶ Вл. Ч-ский. Первые шаги. «Звезда», 1926, № 4, стр. 215.

¹⁷ См. в кн.: День поэзии. Изд. «Московский рабочий», 1956, стр. 118.

интересы Есенина в области профессиональной поэзии: он зачитывается Кольцовым, Шевченко, переводит последнего. Многие стихотворения этого периода носят следы подражания то Кольцову («Ночь», «И. Д. Рудинскому» и др.), то Некрасову («Тяжело и прискорбно мне видеть», «Поет зима — аукает» и др.). Кроме того, Есенин сочиняет стихи и в духе народных песен: на народные мотивы он пишет «Подражание песне», «Хороша была Танюша...», «Ямщик», «Зашумели над затоном тростники», «Темна ноченька, не спится» и др. Но влияние народной поэзии следует видеть не только в подражательных стихах Есенина. Его раннее творчество в целом и по форме и по содержанию чрезвычайно близко устной поэзии (особенно песням), бытовавшей в среде его односельчан. Вот откуда идет любовь Есенина к простоте стиля и напевности, к фольклорным поэтическим образам, которые в большом количестве встречаются почти в каждом стихотворении («лихоедкая разлука», «судьба-разлучница», «словно саван», «душегубка-змея», «зори вешние», «зелено вино», «сила русская», «кони — соколы родные», «девушка-царевна» и др.). Эти образы, как и многие песенные приемы (зачины, обращения, параллелизмы, постоянные эпитеты и т. п.), не имеют «искусственно-привнесенного характера», не являются «типично-стилизаторскими» особенностями «в целях придания ему (произведению, — П. В.) „колорита“ народности»,¹⁸ это приметы поэтического видения автором мира. Они органичны для Есенина тех лет. Их следует рассматривать не как признак отрыва поэта от реальной действительности (В. Правдухин), но как естественную потребность выразить виденное и прочувствованное в тех поэтических формах, которые близки и понятны не только ему, но и окружающим.

Есенин не мог писать иначе: его представления о поэтическом непременно и непосредственно связывались с идеалами, воплощенными в народно-поэтических образах. Вместе с тем в его стихах везде слышится прежде всего живой и своеобразный голос поэта. Переживания автора выражены в типично есенинских, «нефольклорных» поэтических образах («распоясала зарница в пенных струях поясок», «березка-свечка в лунных перьях серебра» и др.), которые органически переплетаются с образами, как бы взятыми из народной песни («темна ноченька, не спится», «заллюбуюсь, загляжусь ли на девичью красоту» и т. д.), что и придает всему стихотворению и главному герою народно-песенные черты («Темна ноченька, не спится»). То же самое мы видим и в таких стихотворениях, как «Поет зима — аукает», «Зашумели над затоном тростники» и др. В них даже природа, вполне реальная, зримая и слышимая, предстает в чудесно-сказочном освещении («мохнатый лес баюкает», «метеллица ковром шелковым стелется» и т. п.).

Есенин упорно ищет поэтическое в самой действительности, в собственном мире чувств и ощущений. Фольклорные мотивы и образы «стихийно» врываются в мир его образов и представлений, вернее — они являются элементом его художественного видения. Отчасти поэтому его привлекают и в жизни и в быте деревни прежде всего те стороны действительности, которые запечатлены в народном творчестве, главным образом песенном. В этом, разумеется, и ограниченность творчества раннего Есенина. Но тут же следует сказать, что ни на одного русского поэта (кроме Кольцова) народная поэзия не оказывала такого сильного воздействия в ранние годы, как на Есенина, что затем исключительно благотворно повлияло на все дальнейшее развитие поэта.

¹⁸ Ал. Дымшиц. Сергей Есенин, стр. 10.

Главное, однако, состоит не в том, что многие мотивы ранних стихов Есенина восходят к народно-поэтическим источникам, а в том, что образный строй его стихов складывался на основе принципа, близкого народно-поэтическому образотворчеству.¹⁹ Кроме того, именно в эти годы под влиянием народной песни определился в значительной мере один из основных приемов лирического повествования Есенина — раскрытие внутреннего мира человека через олицетворение предметов и явлений природы или через прямое обращение к ним:

Ой, вы, луга и дубравы, —
 Сыпь, ты, черемуха, снегом,
 Пойте вы, птахи, в лесу.

(I, 45)

Когда же при обрисовке людей деревни Есенин использовал непосредственно народно-поэтические образы, народную фразеологию, ему также удавалось очень тонко и точно охарактеризовать их психику и переживания («Девичник», «Ямщик», «Узоры» и др.).

Я надену красное монисто,
 Сарафан заплетю синей рюшкой.
 Позовите, девки, гармониста,
 Попрощайтесь с ласковой подружкой.

(I, 83)

Далее в этом стихотворении раскрываются думы героини о том, «как печальны девичьи потери», как «грустно жить оплаканной невесте», как «тяжело» крестьянской девушке «беседовать с золовкой» и т. д.

Как видим, здесь не столько «заимствование» «мотивов», сколько стремление с помощью фольклора постичь социальные и национальные особенности жизни и характера русского человека, т. е. никак не простое подражание или стилизация.

Фольклор часто используется Есениным и для характеристики самого быта деревни, настроений людей: рекруты распевают то грустные, то разгульные песни («По селу тропинкой кривенькой»), рыбаки поют «дремную песню» («Черная, потом пропахшая выть») и т. д. Широко представлены в раннем творчестве Есенина и буйные, озорные частушечные мотивы и интонации.

В эти же годы наметилась и другая линия в использовании Есениным народно-поэтических традиций — то, что критики называют стилизацией.²⁰ Это касается в первую очередь таких произведений, как поэмы «Песнь о Евпатии Коловрате» (1912), «Сиротка» (1914), «Марфа Посадница» (1914), «Ус» (1914) и др. Если, например, «Сиротку» можно назвать вольным поэтическим переложением известного сказочного сюжета «Морозко»,²¹ то поэмы «Марфа Посадница», «Ус» и «Песнь о Евпатии Коловрате» не имеют в фольклоре близких им сюжетов. Они навеяны легендарными мотивами русской истории и свидетельствуют о стремлении поэта к постижению русского национального характера, исторических судеб своего народа через его поэзию. Ведь не случайно, что в этих произведениях поэта интересуют прежде всего героические темы русской истории. В них обычно выступают сильные, мужественные люди, борющиеся за родную землю и народную вольницу. Причем следует сказать,

¹⁹ Есенин о себе. «Вечерняя Москва», 1926, № 30, 6 февраля.

²⁰ Под стилизацией мы подразумеваем не чуждую подлинному творчеству подражательность, как принято считать, а один из законных приемов художественного повествования.

²¹ См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. 1. Гослитиздат, М., 1957, стр. 95—96.

что эти образы и события русского прошлого волновали Есенина не столько своим реальным историческим содержанием, сколько как символы гражданского служения родине. В них, как правило, нет конкретно-исторической достоверности, они выражают лишь настроенное самого поэта, его субъективное восприятие истории. Эти героические образы полусказочны-полуреалистичны. На них поэт как бы перенес тот характерный для русского народного эпоса прием идеализации героя, который позволял создавать цельные характеры. Поэтому даже Марфа Посадница, возглавившая, как известно, реакционные боярские силы Новгорода в борьбе против московского царя, в поэме Есенина выступает скорее как воплощение духа протеста.

Стремление напущать произведение в духе народного эпоса определяет вытекающие отсюда особенности этих поэм. По своему ритмическому складу и стилистической структуре они явно восходят к былине («Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница») и к исторической песне («Ус»). Поэтическая образность и традиционные для фольклора приемы зачинов, параллелизмов, обращений к герою, концовок и т. п. используются автором также без особой «переделки»:

Не сестра месяца из темного болота
В жемчуге кокошник в небо запрокинула, —
Ой, как выходила Марфа за ворота,
Письменнице черное из дулейки вынула.

(II, 5)

Возговорит царь жене своей:
«А и будет пир на красной брже!..»

(II, 7)

Загудит нам с веча колокол, как встарь,
Тут я, ребята, и покончу.

(II, 8)

В «Усе»:

Не белы́ снега по-над Доном.
Заметали степь синим звоном.
Под крутой горой, что ль под тыном,
Расставалась мать с верным сыном.

(II, 9)

Эти произведения связаны с фольклорной поэтикой не только стилистически, но и самими принципами характеристики героев. Герои поэм полусказочны, окружающая их обстановка полуфантастична, действия героев связаны с различного рода приметами, волшебными силами и т. п. Однако в отличие от героев былин и исторических песен герои Есенина вовсе не показаны в действии. Для автора образ героя и его подвиг важны прежде всего идеей, которую он в этот образ вкладывает. Обращаясь к фольклору, Есенин ищет выхода в современность. Утверждая, в частности, в «исторических» поэмах идею святости народной борьбы, он как бы находит мотивы переключки разных эпох. В «Марфе Посаднице» он пишет:

А и минуло теперь четыреста лет.
Не пора ль нам, ребята, взяться за ум,
Исполнить святой Марфин завет:
Заглушить удалью московский шум!

(II, 8)

Поэтому неверно говорить о том, что эти, как и многие другие произведения Есенина дореволюционного периода, связанные с народным творчеством, являются плодом чистой, так сказать, стилизации, результатом стремления уйти от современности, от реальной жизни и волну-

щих народные массы вопросов. Обращение к фольклору шло в русле демократических устремлений поэта, способствовало развитию более углубленного интереса к исторической и современной жизни народа и вместе с тем было неплохой поэтической школой. Нельзя недооценивать того, что свою работу над первыми наиболее крупными произведениями он связал с народным творчеством.

Само собой разумеется, что в этих поэмах, как и в ряде ранних стихотворений, немало было слабого, а в характере освоения народно-поэтических традиций — чисто внешнего. Но самый принцип прямого использования фольклорных мотивов и фольклорной поэтики остался для Есенина навсегда важным и близким.

«Стилизация», таким образом, не была для Есенина чем-то поверхностно-экзотическим». Знакомство с поэтикой фольклора способствовало более углубленному проникновению Есенина в народно-поэтическую стихию, становлению неповторимого есенинского голоса, утверждению есенинских поэтических образов и «приемов», которые легко угадываются в каждом его произведении. Характерна в этом отношении написанная в том же 1914 году (как отклик на империалистическую войну) лирическая поэма «Русь». В ней нет и следов стилизации. Но вся она пронизана «поэзией российских деревень». В образе потонувшей в ухабинах русской деревни, вокруг которой в долгие зимние сумерки воют «волки грозные с тощих полей» и сквозь пургу, «как совиные глазки», смотрят огоньки окон, деревни, окруженной дубравами и, «словно нечисть лесная», пеньками, и в то же время деревни «с громкой песней весной на лугу», с плясками под тальянку, с удалыми ребятами и девочками, у которых «угли-очи в подковах бровей», — в этом образе выступает одновременно и реальная дореволюционная и полусказочная, песенная Русь, та самая дорогая сердцу поэта родина, которую он беспредельно любит. И потому его собственное признание вырывается словно бы из груди былинных богатырей:

Ой ты, Русь моя, милая родина...

(II, 13)

Фольклорные черты проглядывают в поэме и при характеристике самих героев — крестьян, «мирных пахарей», провожающих не просто новобранцев, а «добрых молодцев» («вся опора в годину невзгод»), и не просто на войну, а в «дальние края», в «жаркий бой», откуда жены и матери будут ждать «весточки-грамоты». Есенин убедительно и тонко передает картину потрясенной войною русской деревни, переживания крестьян:

Разгадал я их думы несметные,
Не слугнет их ни гром и ни тьма.
За сохою под песни заветные
Не причудится смерть и тюрьма.

(II, 15)

В дальнейшем, как результат эволюции творчества Есенина в целом, и отношение поэта к устной народной поэзии, и использование ее традиций усложняется. Процесс этот начался еще до революции.

2

Знакомство с неонароднической литературной интеллигенцией (Иванов-Разумник, А. Ремизов и др.), а также с символистскими литературными салонами и особенно сближение с Н. Клюевым оказали серьезное

влияние на идейно-художественное развитие Есенина. Нечеткость, а иногда и противоречивость социальных взглядов и идеалов молодого поэта, неумение разобраться в сложной общественно-политической обстановке эпохи способствовали усвоению идей убежденного приверженца старообрядческих устоев Н. Ключева. Если в ранних стихах и поэмах Есенина («Пасхальный благовест», «Троицыно утро, утренний канон», «Ус» и др.) религиозные мотивы выступали прежде всего как одна из сторон быта и духовной жизни старой русской деревни, то примерно с 1916 года, особенно в 1917 и 1918 годах, эти мотивы начинают в самых разных видах и формах ощущаться во многих произведениях уже как элемент художественного мышления поэта. В поэмах «Певущий зов», «Товарищ», «Отчарь», «Октоих», «Преображение», «Иорданская голубица», «Инония», «Сельский часослов», «Небесный барабанщик» и в некоторых других стихотворениях, где Есенин пытался воспроизвести революционные потрясения и общественно-социальные изменения, происходящие в стране, ему не удалось передать реальную картину жизни даже приблизительно. Все религиозно-библейские мотивы и образы, наполняющие эти произведения («пришествие светлого гостя», «пророк Исайя», «Новый Назарет» и т. п.), являются «сказочным» элементом, аллегорическим воплощением авторских идей, лишь в конечном счете, в самых общих чертах связанных с происходящими событиями (февральская и Октябрьская революции);²² они уводили Есенина далеко в сторону от действительности. Подлинно народные поэтические традиции в этих произведениях оказались совершенно вытесненными. Художественная форма (религиозная «оболочка» сюжетов и образов) активно воздействовала на содержание произведений: вместо утверждения конкретной революционной действительности воспевались отвлеченные идеи борьбы добра и зла. Раздумья поэта над судьбами страны, народа, революции, будучи сами по себе неясными и противоречивыми, приобретали благодаря этой форме еще более запутанный и противоречивый характер.

Значительно изменяется и характер художественного мышления поэта. Аллегория и метафора начинают не только превалировать в его сюжетах и поэтических образах, но и все более усложняться. Некоторые произведения («Певущий зов» и др.) целиком строятся на этой основе.

Все эти поэмы Есенина (за исключением отчасти поэмы «Товарищ») созданы на основе апокрифических и мифологических мотивов. Поэт прошел мимо подлинного народного творчества, отступив даже от тех принципов, которые были завоеваны его поэзией до революции. В самих заглавиях поэм («Преображение», «Иорданская голубица» и т. п.) подчеркивалась в первую очередь связь не с современностью, а именно с религиозно-апокрифическими и церковно-мифологическими сюжетами. Даже в тех поэмах, где даются более или менее прямые оценки происходящим событиям («Товарищ», «Иорданская голубица»), весь смысл — в абстрактно-символическом сопоставлении действительности с этими сюжетами. Уже не религиозные мотивы служили определенным задачам изображения действительности, а сама действительность играла как бы подчиненную роль. Вот, например, поэма «Иорданская голубица». Она написана в июне 1918 года. В ней, кстати, содержатся строки, которые критики приводят обычно без всяких оговорок в качестве явного доказатель-

²² Использование религиозно-мифологических сюжетов и образов было очень характерным для ранней советской поэзии о революции, к ним прибегали В. Маяковский, Д. Бедный, А. Блок, А. Луначарский, П. Орешин, В. Каменский, Н. Ключев и др. Однако у каждого автора в зависимости от мировоззрения метод освоения этих сюжетов был глубоко различным.

ства решительного сближения Есенина с революцией и большевистской идеологией:

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я большевик.

(II, 31)

Но, кроме этих слов, все остальное в поэме в лучшем случае можно воспринимать как абстрактно-романтическое отражение событий. Революция предстает в образе библейской иорданской голубицы, слетевшей к «людям-братьям» для водворения мира и блага на земле. Обращаясь к «новому», «прорезавшему тучи» дню, поэт заключает поэму словами:

Буду тебе я молиться,
Славить твою Иордань...
Вот она, вот голубица,
Севшая ветру на длань.

(II, 34)

Мечты, связанные с «новым днем», не простираются далее самых общих идиллических представлений о будущем, причем опять-таки облеченных в религиозно-символические образы.

Вижу вас, златные нивы,
С стадом буланых коней.
С дудкой пастушеской в явах
Бродит апостол Андрей.

И, полная боли и гнева,
Там, на окраине села,
Мати пречистая дева
Розгой стегает осла.

(II, 33)

Воспевание павших за «новый день» не только ничего не прибавляет к мысли об утверждении революционной действительности, но, напротив, уводит в сторону, в область полумистических и даже пессимистических «откровений» о «судьбе-мздоимице»:

Братья мои, люди, люди!
Все мы, все когда-нибудь
В тех благих селеньях будем,
Где протоптан млечный путь.

Не жалейте же ушедших,
Уходящих каждый час,
Там на ландышах расцветших
Лучше, чем в полях у нас.

(II, 33)

Образы Христа, Иуды, Красного лета, Весны, Нового Назарета и т. п., которые занимают главное место в поэтической системе этих поэм и которые призваны передать содержание происходящих событий, вступают в вопиющее противоречие с намерениями автора. Они отражают туманность и противоречивость восприятия Есениным революционных преобразований. И не удивительно, что в тех немногих случаях, когда в поэмы врывается реальная действительность, образ революционного народа очерчивается так же неопределенно, как образ борца «за волю, за равенство и труд» («Товарищ»), а сами события — как «Буслаев разгул» («Отчарь»).

Влияние символистской поэтики и интерпретации народного творчества в этих поэмах Есенина безусловно. Особенно значительно влияние поэзии Н. Клюева. Однако, в отличие и от символистов и от Клюева,

Есенин даже в этих произведениях избегал отождествления подлинно народного искусства с религиозной мифологией. Для его творчества в целом было чуждо стремление приписать народу идеи мистицизма. Мифологические сюжеты в его поэмах имеют скорее характер религиозно-сказочный, чем идейный, философско-нравственный. Об этом красноречиво говорят написанные в те же годы произведения, в которых звучат атеистические мотивы.

Другими словами, можно сказать, что отсутствие в творчестве Есенина этих лет непосредственно отраженных фольклорных мотивов и образов, как и принципов народной поэтики, успление чуждых влияний вовсе, однако, не означало разрыва с народно-поэтическими традициями. Напротив, это были годы обостренного внимания Есенина к народным традициям в словесном искусстве вообще.

В 1918 году Есенин пишет теоретический трактат о поэзии — «Ключи Марии», в котором ставит цель «заглянуть» «в сердце нашего народного творчества»,²³ найти истоки образности русской поэзии. В трактате причудливо сочетаются искренние намерения разобраться в национальном своеобразии русской поэзии, глубокая любовь к своему народу и его художественному творчеству с идеалистическим, а в ряде случаев даже мистическим пониманием «души народа», его истории, языка, быта и т. д. Автор пытается прояснить смысл неких «символов», которые нашли воплощение в народном творчестве и в народном бытовом «орнаменте» наших предков (изображение дерева на полотенцах, коньки на крышах домов, петухи на ставнях, голуби на князьках крыльца, цветы на постельном и нательном белье и т. п.) и в которых, как ему кажется, отразилось народное философское и поэтическое восприятие мира. Есенин стремится вскрыть корни поэтической символики и изложить принципы, которыми он как поэт руководствовался в создании художественных образов в своих стихах. Анализируя эти «символы», Есенин говорит о богатой музыкальной и поэтической душе народа, о его нравственных идеалах, основанных на глубокой любви к труду и искусству. В самом этом «анализе» больше от крестьянской мифологии и художественной фантазии, чем от реального понимания истоков народного искусства. Но важен в данном случае сам факт усиленного внимания Есенина к «тайнам» народного творчества в наиболее трудный для него и наиболее сложный для всей русской поэзии период.

Переходя к непосредственному рассмотрению словесного искусства («творчества в образах»), Есенин развивает свою теорию о трехступенчатости построения поэтического образа, опираясь прежде всего на материал пословиц, загадок, поговорок, язык «Слова о полку Игореве» и т. п. Принцип метафоризации поэтической речи, начиная от простейшего приема уподобления (по терминологии Есенина — «заставочный образ»), затем более сложного «уловления» в этом уподоблении «струения» других явлений и предметов («корабельный образ») и кончая созданием ассоциативно-поэтического образа на основе ряда других образов, так что уже стирается всякое прямое сходство с предметом («ангелический образ», образ «от разума»), — для Есенина оказывается «уходящим в глубь веков», якобы плущим от народного мышления. Забвение этого поэтами ощущается Есениным как величайший недостаток всей современной поэзии.

Своей творческой практикой Есенин упорно стремится восполнить этот пробел. Он часто прибегает к созданию поэтических образов на ос-

²³ Сергей Есенин. Ключи Марии. 1920, стр. 9.

нове загадки, пословицы. В статьях Н. Кравцова и Б. Неймана приведено большое количество таких примеров.

Известно, как широко в народном творчестве используется принцип создания поэтических образов на основе сопоставления явлений природы, вселенной с предметами житейского обихода и домашними животными. Так построены многочисленные пословицы и загадки: о небе — «Синенька шубенка покрыла весь мир»; о солнце — «Бурая корова через прясло глядит», «Белый бык в подворотню глядит»; о солнечном луче — «Белая кошка лезет в окошко», «Из ворот в ворота лежит цука золота» и т. п.²⁴ И вот, например, на основе такого фольклорного образа солнца Есенин создает по смежности образы небо-корова — солнце-телок:

Отелившееся небо
Лижет красного телка.

(I, 139)

Образ месяца-коня («Лысый жеребец с белыми глазами, круглый, как венец, своимп очами на все он глядит» и т. п.)²⁵ развивается в целую серию поэтических образов:

Желтые поводья
Месяц уронил.

(I, 44)

Еще усложненнее:

Рыжий месяц жеребенком
Запрягался в наши сани.

(I, 144)

Затем образ переносится на человека:

Хорошо бы, на стог улыбаясь,
Мордой месяца сено жевать...

(I, 161)

И наконец — по ассоциации — распространяется на солнце:

Даже солнце мерзнет, как лужа,
Которую напрудил мерин.²⁶

На основе образа ночного неба, созданного в загадке «Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогатый (звезды, месяц)»,²⁷ возникает есенинский:

Ягненок кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве.

(I, 110)

Таким же путем (причем часто действительно по принципу очень отдаленного ассоциативно-метафорического мышления) Есенин создает образы природы, объективного мира, отражающие неповторимые и сложные переживания самого поэта. И в данном случае несущественно, почерпнул ли поэт эти образы из фольклорных сборников или из жизни.

Развитие поэтического стиля Есенина в эти годы в сторону усложненности (а стиль писателя отражает его художественное мышление), упорные теоретические поиски, характер работы над поэтическим образом ни в коем случае не являются результатом прежде всего чуждых

²⁴ Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Садовников. СПб., 1876, стр. 225—226.

²⁵ Там же, стр. 228.

²⁶ Сергей Есенин. Изд. «Московский рабочий», 1958, стр. 152.

²⁷ Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. Владимира Даля, т. II. Изд. второе, без перемен, СПб., 1879, стр. 598.

влияний, в частности теории имажинизма, как это принято считать и как казалось прежде всего самим имажинистам.

Еще задолго до появления имажинистов Есенин создавал такие, например, образы:

На грядки серые капусты волповатой
Рожок луны по капле масло льет.

(II, 17)

Или:

За ровной главью вздрогнувшее небо
Выводит облако из стойла под узды.

(II, 17)

На основе теоретического трактата Есенина теперь нетрудно «расшифровать» эти образы именно как переосмысленные народно-поэтические (например, «Над двором, двором стоит чашка с молоком (месяц)», «На поле Романовом стоят кони перебранные; пьют воду ключевую, едят траву шелковую (ночное небо)»)²⁸.

Разумеется, не все подобные образы Есенина имеют своим источником народно-поэтическую образность, многие созданы по аналогии, по тому же, как ему казалось, принципу, по какому народ создает свои пословицы и поговорки.²⁹

Следовательно, Есенин давно шел к тому, что так страстно и убежденно (хотя и ошибочно) изложил в трактате и что так сильно проявилось в период увлечения имажинизмом. Думается, что в этом смысле не столько имажинизм влиял на Есенина, сколько сам Есенин на имажинистов. Но у них это приобрело характер поисков «самоценного» образа, т. е. формалистический характер. Претендующие на оригинальность, но в действительности эпигонские образы А. Марпенгофа, В. Шершеневича и других имажинистов, даже таких, как Иван Грузинов, который ближе всех из них стоял к Есенину, — резко отличаются от есенинских. Для них действительно было важным прежде всего «как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа»,³⁰ независимо от того, каков смысл такого действия и какова эта «заноза». Есенин же никогда не был формалистом. Он заблуждался в своих наивных попытках разгадать «тайну слова», но в его понимании «самоценный образ» был наиболее сокровенным образом, уходящим, как думал Есенин, в «глубину веков». Народная поэтическая образность, заключенная в устном народном творчестве, представлялась Есенину не только источником познания «души народа», но и благодарнейшим материалом для поисков истинных поэтических образов. Нельзя отрицать нарочитой усложненности, во многом искусственности в характере этой работы Есенина над поэтическими образами, так же как и субъективно-идеалистического подхода к народному творчеству. И все же это увлечение формальной новизной и чтением фольклорных сборников и трактатов (Афанасьева, Садовникова, Буслаева³¹ и др.) в эти годы было прежде всего результатом развития самого поэта, которое определялось современной ему действительностью, влиявшей и на особенности развития его мировоззрения, и на своеобразие восприятия им народного творчества, которое всегда было

²⁸ Загадки русского народа, стр. 229, 232.

²⁹ По этому поводу см интересные признания Есенина в воспоминаниях И. Грузинова «Есенин разговаривает о литературе и искусстве» (Сегодня. Альманах художественной литературы, критики и искусства, I. М., 1926, стр. 82).

³⁰ Анатолий Мариенгоф Буян-остров. Имажинизм. Изд. «Имажинисты», М., 1920, стр. 11—12.

³¹ В своем трактате он как раз полемизирует с ними.

для Есенина предметом глубокого внимания и всегда связывалось с самым дорогим его сердцу — родиной, народом. Совершенно не случайно Есенин, когда более зрело взглянул на свой имажинизм, указал на главное, что разделяло его с бывшими «друзьями»: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, потому у них так и не согласовано все. Потому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния».³²

А в отношении собственно поэтической образности он, по воспоминаниям И. Розанова, говорил, восхищаясь «Словом о полку Игореве»: «Я познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил как помешанный. Какая образность! Вот откуда, может быть, начало моего пмажинизма».³³

Не будет преувеличением сказать, что народно-поэтическая образность (и, конечно, близкая ей линия в русской литературе) оказывала сильное влияние на Есенина как в ранние годы, так и на протяжении всего дальнейшего творческого пути поэта, определяя не только многие особенности его поэтического стиля, но и некоторые качества героя его лирики. Типично есенинские образы, проходящие через многие стихи разных лет и отражающие не только субъективно-личные переживания поэта, но и социальные черты его мировоззрения, оказываются глубоко национальными.

3

Три-четыре последних года в творчестве Есенина в этом смысле были особенно показательными и вместе с тем наиболее плодотворными, значительными. Именно в эти годы Есенин написал лучшие свои произведения. Зрелое осознание им своего предназначения как национального поэта, решительное сближение с новой жизнью оказали огромное влияние на его творчество. Социальные и общественные вопросы становятся в центре его многих произведений. Судьбы родины и революции стали главным предметом раздумий Есенина. В эти годы совершенно естественно у него обнаруживается стремление к созданию реалистического эпоса. Все его поэмы этой поры воспринимаются как большая эпическая песнь о новой России. И одной из отличительных особенностей этого эпоса (да и лирики) Есенина является нераздельность восприятия поэтом старой и новой родины, пожалуй в одинаковой мере близких и дорогих ему. Потому-то через эти произведения как совершенно неотъемлемая проходит другая тема — напряженное стремление определить свое место в революции. А это, в свою очередь, обусловило сложность и противоречивость художественной образности его произведений.

На новой основе укрепляются связи поэзии Есенина с народными поэтическими традициями. Теперь уже мы почти не найдем в его стихах и поэмах ни прямых переключек с народно-поэтическими мотивами и образами (за исключением тех произведений, в которых Есенин продолжает развивать линию, начатую «Марфой Посадницей», — «Пугачев», «Песнь о великом походе»), ни стремления разгадывать и раскрывать своими образами тайный, скрытый смысл народно-поэтической образности. Это хорошо можно видеть на характере и эволюции некоторых «сквозных» для творчества Есенина поэтических образов, отражающих особенности его миропонимания.

³² С. Есенин. Быт и искусство. «Знамя», 1921, № 9.

³³ Ив. Розанов. Мое знакомство с Есениным. В кн.: Памяти Есенина. М., 1926, стр. 46.

У Есенина, например, часто встречаются поэтические образы, связанные с цветами, птицами, животными (васильки — глаза, любовь — калинушка, березка — девушка, лебеди — руки мплой, жизнь — запряженная тройка и т. п.). Часто один и тот же образ повторяется, обогащаясь, развиваясь или просто поворачиваясь новой стороной. Даже эпитеты в стихах Есенина нередко превращаются как бы в постоянные: у него «золотые» — осень, волосы, сено, день, роща, юность, листья и т. д.; «синие» — небо, тоска, глаза, край, раздолье, воздух и т. д.; «звонкие» — юность, песня, птицы и т. д. Но такое употребление эпитетов по является, конечно, признаком бедности словаря Есенина. Подобные эпитеты (как и «повторяющиеся» метафоры) придают стихам неповторимый есенинский колорит; пристрастие к ним прекрасно характеризует своеобразный духовный мир поэта и его мироощущение. Например, образы цветов помогают Есенину полнее выразить его сокровенные думы и переживания, его симпатии, его любовь, восхищение, печаль или надежды. Образ василька, василькового цвета связан у него с чистотой души человека в его отношении и к любимой, и к родному рязанскому небу, и к степному раздолью; красный мак или красная роза «сопутствуют» выражению крепнущей молодой любви, пробуждению чувств; цвет калины олицетворяет чистоту и силу девичьей любви; образ черемухи — радость и нежность восприятия жизни и т. д. и т. п. Отсюда появляются у него и метафоры: люди — цветы, жизнь человека сравнивается с цветением и т. п.

Известно, что в народном творчестве, особенно песенном, одним из самых характерных качеств является наличие подобных устойчивых поэтических образов, почерпнутых из природы и олицетворяющих переживания героя. Например, поэтический образ малины связывается с представлением о счастливой, «сладкой» жизни, образ калины символизирует «горькую жизнь», многообразно применение образов цветов, травы, деревьев. Именно эти образы придают песне определенную лирическую настроенность. Даже в пределах одной лирической песни перемена настроения героя (или героини) вызывает обязательно смену таких поэтических образов. Примером может служить широко известная песня «На том берегу Дуная, Дуная...», в которой проходящий через всю песню образ калины («В роще калина, темно, не видно, соловушки не поют») и подчеркивающий чувства огорчения, досады, беспокойства девушки, ожидающей милого, сменяется в конце образом малины, выражающим радостное настроение героини, вызванное встречей с другом:

В роще малина, все стало видно,
Соловьишки все поют.³⁴

Образы осыпавшихся, поблекших цветов («Что цвели-то, цвели-цвели в поле цветики, цвели да поблекли»),³⁵ расплодившейся в саду полыни («Ты полынушка, полынка, полынь, травка горькая!»)³⁶ и т. п. всегда очень непосредственно выражают определенное душевное состояние переживаний человека.

Можно было бы без особого труда отыскать близкие «параллели» подобным образам в стихах Есенина. Но в этом нет необходимости, так как речь идет не о заимствовании конкретных примеров из народной поэзии, а о принципиальной близости художественного мышления поэта народно-поэтическому, о некоторых общих принципах раскрытия лирической темы. Более, чем любому другому советскому поэту, Есенину при-

³⁴ Русские народные песни. Гослитиздат, М., 1957, стр. 142—143.

³⁵ Там же, стр. 174.

³⁶ Там же, стр. 179.

суща эта особенность лирики — олицетворение, причем этот прием связан в его творчестве именно с народно-поэтическими традициями. Как нет у него «чисто» пейзажных стихов, так почти нет и стихов, в которых бы Есенин не прибегал к приему олицетворения явлений природы. Очень часто в его лирике мы встречаем характерное для песенного фольклора прямое обращение к природе как живому существу, сопричастному к горю или радости:

О тонкая березка,
Что загляделась в пруд?

(I, 157)

Милые березовые чащи!
Ты, земля! И вы, равнин пески!

(I, 202)

Цветы, скажите мне — прощай;

(I, 310)

Клен ты мой опавший, клен заледенелый...

(I, 312)

и т. п.

(ср., например, в народных песнях: «Ты взойди, взойди, солнце красное», «Ты, верба моя...» и т. д.).

Само собою разумеется, что принцип олицетворения присущ не только народной песне (хотя генетически он восходит к народному творчеству). В мировой поэзии, особенно русской, им пользовался не только Есенин. Но в его творчестве он стал одним из ведущих и по своему характеру чрезвычайно близким именно народно-поэтическому.

Ряд поэтических образов Есенина, «подсказанных» фольклорными, получает своеобразнейшее развитие в его лирике, отражая особенности и сложность душевных переживаний поэта. Так, широко распространенный в народных песнях поэтический образ лебедушки не просто олицетворяет как некий «постоянный символ» образ девушки или замужней женщины, но всякий раз выражает собой глубину и силу, нежность и благородство чувства любви.

На речке лебедушка кликала,
На быстрой бела кликала:
«Ты лети, лети, лебедь мой,
Ты лети, лети, белый мой!
Без тебя ли мне, лебедушке,
Речка не так течет;
Без тебя ли мне, лебедушке,
В поле травка не зелена!»³⁷

Сокол Соколович,
Дородный добрый молодец,
Он летал-ислетывал
По зеленому садику,
Он садился на яблоньку,
На садовую сладку медовую;
Он поймал себе лебедушку,

Ай лебедушку белую,
Домну Герасимовну.³⁸

³⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I (песни обрядовые), № 911.

³⁸ Там же, № 227.

Не по реченьке лебедушка плывет,
 Не ко мне-то с горя матушка моя идет³⁹
 и т. д.

Идя от внутреннего содержания этого поэтического образа, Есенин создает совершенно оригинальные, типично есенинские образы-метафоры:

Может, вместо зимы на полях
 Это лебеди сели на луг.
 (I, 149)

Снова выплыл из рощи
 Синим лебедем мрак.
 (I, 181)

По пруду лебедем красным
 Плавает тихий закат.
 (I, 152)

Не звенит лебяжьей шеей рожь.
 (I, 203)

Все эти и подобные образы характеризуют впечатлительную, нежную, очень человечную и сложную душу поэта, его остро эмоциональную натуру. Однако, являясь психологическими, эмоциональными, они в то же время характеризуют социальное лицо поэта, его противоречивое мировоззрение, его, наконец, трудную, трагическую судьбу.

Не случайно такие образы возникают именно тогда, когда поэт раздумывает о своей жизни: такое значение имеет, например, образ «вековой липы», символизирующей в народной песне жизненную судьбу:

Этой грусти теперь не рассыпать
 Звонким смехом далеких лет.
 Отцвела моя белая липа,
 Отзвенел соловьиный рассвет.
 (I, 209)

И недаром в липовую цветь...
 (I, 266)

Плачет и смеется песня лиховая.
 Где ты моя липа, липа вековая?
 (I, 279)

Еще более характерен в этом отношении проходящий через многие стихи Есенина разных лет образ «бешеной тройки». Навесный, может быть, и поэзией Кольцова, и поэзией Некрасова, а всего больше народной песенной традицией и даже городским фольклором, этот образ наиболее органичен именно для Есенина. Сама эволюция этого образа в его лирике отразила как бы жизненную судьбу поэта.

В начале творческого пути, когда жизнь Есенина была еще частью жизни его односельчан, а поэтический мир его был очень непосредственно связан с народным поэтическим восприятием, тройка в стихах Есенина была вполне реальной («лихой», «бешеной»), выступала как неотъемлемый элемент крестьянского быта:

По дороге лихо, бойко,
 Развевая пенный пот,
 Скачет бешеная тройка
 На поселок в хоровод.

³⁹ Лирические народные песни. Библиотека поэта, малая серия. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 351.

Смотрят девушки лукаво
 На красавца сквозь плетень.
 Парень бравый, кучерявый
 Ломит шапку набекрень.

(I, 84)

Образ здесь явно выдержан в народно-песенном духе. В других случаях он приобретает несколько мистический оттенок («Колокольчик среброзвонный», 1915), но чем дальше, тем больше становится как бы обобщением жизненного пути самого поэта.

Вечер черные брови насопил.
 Чьи-го кони стоят у двора.
 Не вчера ли я молодость пропил?
 Разлюбил ли тебя не вчера?

Не храни, запоздалая тройка!
 Наша жизнь пронеслась без следа.

(I, 194)

Символичным является также стихотворение «Годы молодые с забубенной славой» (1924), в котором вполне реальное описание лихо мчащейся по зимнему вьюжному полю тройки завершается картиной, имеющей явный второй смысл:

Бью, а кони, как метель, снег разносят в хлопья.
 Вдруг толчок... и из саней прямо на сугроб я.
 Встал и вижу: что за черт — вместо бойкой тройки...
 Забинтованный лежу на больничной койке.

(I, 198—199)

А далее образ тройки в его стихах выступает везде прежде всего как образ аллегорический, относящийся к собственной судьбе, выражающий и боль, и смятенность души, и попытку осмыслить личную и общую жизнь...

Я утих. Годы сделали дело,
 Но того, что прошло, не кляню.
 Славно тройка коней оголтелая
 Прокатилась во всю страну.

(I, 250)

В этих стихах отразились и раздумья поэта о своей жизни, и понимание (высказанное в опозитизированно-романтической форме) жизни в целом, судеб отдельного человека и страны. Стихийность в представлении о движении истории, неясная устремленность, нередко отчаяние и обращение к судьбе-року — все это выражено в образах тройки, ветра, буйной молодости, судьбы-злодейки и т. п., часто встречающихся в стихах зрелого Есенина. Объективно эти образы какими-то своими сторонами связаны и с миропониманием широких крестьянских масс.

Таким образом, речь идет уже не просто об использовании фольклорных мотивов, а о более глубоком отражении эстетических норм и принципов народного творчества в поэзии Есенина, влияющих на самый характер типизации нравственно-психологических и социальных черт героя. Длительная и органическая связь Есенина с народно-поэтическими традициями, разнообразные формы художественного освоения фольклорного материала способствовали оформлению определенных эстетических вкусов у поэта и в конечном счете «выпрямлению» его творческого пути.

В последние годы Есениным написано мало произведений, в которых бы явно обнаруживались «следы» народного творчества («Песня», «Сыпь, тальянка, звонко», «Песнь о великом походе» и некоторые дру-

гие). Но народно-поэтическая школа безусловно сказалась на многих его стихах и поэмах. Даже такие как будто далекие от фольклора произведения, как цикл стихов «Персидские мотивы» с их изумительной песенной мелодичностью, своеобразными запевами, песенными повторами, с их открытой любовью к родной природе, земле, многим обязаны глубокому знанию русской песенной народной лирики.

Но не менее важно, что в той общей эволюции стиля (да и не только стиля) Есенина, явно заметной в пределах последних трех-четырех лет, определенная роль принадлежит и народному творчеству, понимание которого углубилось у Есенина.

Постепенный отход от богемной среды, разрыв с имажинистами ускорили по возвращении Есенина из-за границы его движение, условно говоря, к «пушкинскому началу» — поэзии «точной и нагой». Сам Есенин в очерке «О себе», написанном в 1925 году, не случайно говорит: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».⁴⁰ Сохраняя яркое и своеобразное видение мира, Есенин неуклонно освобождался от увлечения как мифологической аллегорией, так и усложненной метафоричностью. Противоречивость осталась свойственной художественному (и, разумеется, социальному) мышлению поэта, пожалуй, до конца. Но даже наиболее сложные по замыслу произведения последних лет («Черный человек» и др.) отличаются от большинства произведений предшествующего периода отсутствием «затрудненных» и неясных поэтических образов.

В той же автобиографии Есенин писал: «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом».⁴¹ Это признание имеет принципиально важное значение не только для понимания судьбы имажинизма. Оно указывает на связь характера образности и жизненных идеалов, а также «почвы» творчества художника, которые определяют его эстетические вкусы. Большая правда в искусстве «за органическим образом» — этот вывод, так решительно сформулированный Есениным, поэтом, отдавшим много сил поискам внутреннего смысла образотворчества, «тайн» словесного искусства своего народа и пытавшимся, исходя из идеалистического понимания этих «тайн», создавать образы-«прозрения», «образы-оборотни», — этот вывод, на наш взгляд, представляется исключительно важным. Опыт классической поэзии и народного творчества окончательно убедил поэта в реалистическом содержании народно-поэтических образов, отражающих мышление и психологию народных масс. Поэтому и используются такие образы прежде всего с целью усиления реалистической изобразительности:

Как снопы, лежат
Трупы по полю.

(II, 101)

Или:

Здесь даже мельница — бревенчатая птица
С крылом единственным — стоит, глаза смежив.

(II, 123)

Поэтическая речь Есенина в произведениях последних лет при внимательном изучении вообще оказывается очень щедро насыщенной народной фразеологией, поэтическими образами, близкими тем, которые созданы в пословицах и поговорах —

⁴⁰ Есенин о себе.

⁴¹ Там же.

Эх, гармошка, смерть-отрава,
Знать, с того под этот вой
Не одна лихая слава
Пропадала трын-травой.

(I, 306)

Свет такой, хоть выколи глаза...

(I, 303)

Мир тебе — полевая солома,
Мир тебе — деревянный дом!

(I, 180)

Пусть хоть ветер теперь начинает
Под-микитки дубасить рожь.

(I, 197)

Эх, бывало, заломишь шапку,
Да заложешь в оглобли коня,
Да приляжешь ва сена охапку, —
Вспоминяй лишь, как звали меня.

(I, 289)

Поэтические образы этих стихов, самый стиль авторской речи теперь уже лишены, как правило, той явно видимой связи с народно-поэтическими образами и стилем, которые мы наблюдаем в раннем творчестве Есенина. Но в то же время в них нет и нарочито усложненного, «имажинистского» переделывания фольклорных образов и выражений. Эти образы очень «есенинские», в них ярко проявилась характерная для поэта эмоциональная настроенность, и вместе с тем в них легко заметить именно народно-поэтическую основу.

Вся образная структура поздних произведений Есенина свидетельствует о новом подходе поэта к языку и поэтическим традициям народа; их он рассматривает теперь как материал в работе над художественным образом.

Следует также отметить, что в последние годы Есенин стал обращаться к современному народному творчеству, в частности к новой чагушке. Особенно ярко это проявилось в поэме «Песнь о великом походе».

Таким образом, мы видим, что народное творчество сыграло большую роль в становлении и развитии таланта Есенина. Правда, Есенин прошел довольно сложный и противоречивый путь освоения народно-поэтических традиций. Д. Бедный и В. Маяковский — поэты открытого революционно-утверждающегося пафоса, — подчинили в те бурные революционные годы все средства поэтического слова главным образом агитационно-пропагандистским целям. Александр Блок в своем наиболее ярком послереволюционном произведении (в том числе и по своим связям с фольклором) — поэме «Двенадцать» — в общем шел в освоении народно-поэтических традиций тем же путем. Принципы работы Есенина над фольклорным материалом существенно отличаются от тех, которые были присущи глашатаям революции В. Маяковскому и Д. Бедному.

Если в годы революции и гражданской войны в силу сложности и противоречивости общественной позиции, занятой Есениным, а также в силу особенностей его лирического таланта он не смог идти тем путем в освоении фольклора, которым шли Д. Бедный, Маяковский, Блок и некоторые другие поэты, и кривая поисков увела его далеко в сторону, то в дальнейшем в его творчестве наступает перелом. Великая заслуга Есе-

нина в истории советской поэзии состоит в том, что он своим творчеством обогатил жанр глубоко интимной, предельно «психологической» лирики. Не следует забывать, что это были годы, с одной стороны, бурного и вполне закономерного развития открыто революционной, гражданской поэзии, а с другой — годы господства социологических (пролеткультовцы, рапповцы) и формалистических (футуристы, опоязовцы, конструктивисты и т. п.) заблуждений.

Есенин, в отличие от многих поэтов той поры, открывал сложный, многообразный душевный мир человека, ищущего своего места в новой действительности, показывал трудности становления в нем нового сознания, т. е. раскрывал революцию как бы изнутри, во всей ее сложности. И потому в поэзии Есенина главное место заняла лирика сердца, лирика откровения. В формировании и развитии этой лирики большую роль сыграло народное творчество. Для Есенина фольклор служил одновременно и источником для углубленного понимания некоторых сторон быта, исторически складывавшегося национального характера, обычаев и психологии народных масс, и школой поэтического мастерства. Эти тенденции найдут затем развитие в творчестве следующего поколения советских поэтов. И потому трудно переоценить роль Есенина в развитии русской советской поэзии и прежде всего в утверждении ее национального, народного начала. Но если в поэзии Есенина с огромной художественной силой воспроизведены думы, переживания человека переходной эпохи (а через них и больших социальных слоев народа этой эпохи), то в лирике М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача, А. Прокофьева, А. Суркова, А. Твардовского и других пути революции и народа, место человека в новой действительности будут уже осмыслены с позиций человека социалистического сознания. А это отразится и на характере освоения народно-поэтических традиций.



ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Г. ТАМАРЧЕНКО

ОБ АТРИБУЦИЯХ НЕКОТОРЫХ СТАТЕЙ И РЕЦЕНЗИЙ ДОБРОЛЮБОВА 1857—1858 ГОДОВ

Первое издание сочинений Белинского смогло появиться лишь в 1859—1862 годах — более десяти лет спустя после смерти критика. Добролюбов писал тогда о трудностях, возникших при подготовке этого издания: «Он редко подписывал под статьями свою фамилию, и теперь, при издании его сочинений, оказалось, что даже литераторы не могли наперное указать всех статей, им писанных».¹

Сочинений самого Добролюбова русской публике не пришлось ждать так долго: уже в 1862 году его лучшие статьи и рецензии были собраны и изданы Чернышевским, проделавшим к тому же громадную работу по восстановлению цензурных изъятий и искажений, уродовавших журнальный текст многих статей Добролюбова. Но в первом издании, как известно, были собраны далеко не все произведения критика. Трудность, о которой он писал в связи с изданием Белинского, возникает и в отношении его собственного наследия при каждом новом издании его сочинений. Добролюбов тоже печатал свои рецензии без подписи, а многие статьи — под различными псевдонимами. Есть случаи, когда авторство его до сих пор остается спорным и требуются дальнейшие разыскания. До настоящего времени существуют и невыявленные его произведения.

1

Участие Добролюбова в «Современнике» с самого начала не исчерпывалось только работой в отделе критики и библиографии. Он выступал в качестве критика-публициста и в других отделах журнала, в частности в «Современном обозрении», входившем в отдел «Смесь». Как окончательно выясняется теперь, даже появление постоянного внутреннего обозрения, сменившего «Заметки о журналах», не обошлось без молодого критика.

Начало первого «Современного обозрения»² посвящено книге барона Корфа «Восшествие на престол императора Николая I». Это была первая после тридцатидвухлетнего замалчивания книга о восстании декабристов и об его кровавом подавлении, содержащая ряд важных и до того неизвестных публике фактов и сведений о событиях 14 декабря. Хотя они были в книге Корфа извращены и изложены с позиций сугубо официальных,³ эти факты, до сих пор вообще не подлежавшие огласке и обсуждению, стали достоянием читателя. «Перед нами факты, а они говорят сами за себя», — писал Добролюбов по этому поводу.

Разумеется, разоблачить прямо и открыто позицию Корфа, заключающуюся в «жалком, ложном, рабском воззрении на события»,⁴ дать критический разбор его книги, клеветнической по отношению к героям 14 декабря и угоднической по отношению к кровавому николаевскому самовластию, можно было только в вольной, бесцензурной печати за рубежом. Это и сделали Герцен и Огарев. В подцензурной русской печати отрицательное мнение о книге Корфа могло быть выражено лишь крайне осторожно, глухим намеком, глубоко скрытой, эзоповской иронией. Именно

¹ И. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 470—471.

² «Современник», 1857, № 9, отд. V, стр. 130—132.

³ Критика исторических взглядов М. А. Корфа содержится в статье А. И. Парусова «К вопросу об официальном направлении в русской историографии XIX века (критика исторических взглядов М. Корфа)» («Ученые записки Горьковского государственного университета» серия историческая, т. 41, вып. 4, Горький, 1960, стр. 120—149).

⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 37.

такой характер носила информация, открывающая «Современное обозрение» в сентябрьской книжке «Современника» и принадлежащая Добролюбову.

Чем же подтверждается авторство Добролюбова? Сначала несколько слов к истории вопроса. Впервые статья о книге Корфа была отнесена к произведениям Добролюбова в полном собрании его сочинений под редакцией М. К. Лемке в 1912 году. Но обоснования авторства Лемке не дал, и в советские издания сочинений Добролюбова эта статья ни разу не включалась. В 1949 году на основании анализа гонорарных ведомостей С. А. Рейсер пришел к выводу, что часть «Современного обозрения», посвященная Корфу, принадлежит Добролюбову.⁵ Это же мнение высказал и С. А. Макашин.⁶ Действительно, по гонорарной ведомости три страницы «Современного обозрения» в этом номере числятся за Добролюбовым, а остальная часть за Чернышевским и Колбасным. Книге Корфа посвящены в обозрении неполные три страницы; но если прибавить к ним несколько строк в конце статьи, посвященных двум педагогическим журналам («Русскому педагогическому вестнику» и «Журналу для воспитания»), которые, по свидетельству А. Чумикова, также написаны Добролюбовым,⁷ то получится объем, указанный в гонорарной ведомости. Ни одна из других завершенных частей «Современного обозрения» такого объема не составляет.

Однако В. Э. Боград считает, что одного расчета по данным гонорарной ведомости недостаточно для бесспорного установления авторства Добролюбова, и поэтому вопрос о том, какие части написаны каждым из трех авторов, требует дальнейшего изучения.⁸

Какие же дополнительные данные можно привести в доказательство принадлежности Добролюбову первых трех страниц, посвященных книге Корфа?

Прежде всего следует обратиться к некоторым фактам биографии Добролюбова. Через несколько месяцев после начала его активной журнальной деятельности товарищи Добролюбова по Главному педагогическому институту несправедливо обвинили его в отказе от прежних убеждений. Добролюбову ставилось в вину неумеренное восхваление С. Т. Аксакова в статье, посвященной его «Семейной хронике» (об этом упоминается в нескольких письмах к Добролюбову и в его ответах на письма), а также «дружба» с бароном Корфом. По крайней мере в письме от 12 сентября 1858 года Добролюбов жаловался своему другу М. Шемановскому: «Мне странно и жалко всегда смотреть на людей, которые ни на какой степени сближения не могут найти в душе своей достаточно доверия к человеку... Вообрази, например, что Стратоницкий?». . . писал обо мне Турчанинову и Поржвяцкому, что я вошел в дружбу с генералами, с бароном Корфом, что я, подделываясь под их образ мыслей, сочиняю статьи, в которых ругаю нашего общего любимца из Вятки (т. е. Герцена, — Г. Т.) и его образ мыслей...»⁹ Надо полагать, что поводом к подобным обвинениям послужила статья о книге барона Корфа. Конечно, обвинение это основывалось на недоразумении, вернее на недомыслии бывших товарищей Добролюбова, которые не поняли эзоповских форм выражения его взглядов.

Приемы скрытой иронии и иносказания в этот период только вводились в широкое употребление в революционно-демократической критике и публицистике; читатели не сразу привыкли к ним. Об этом свидетельствуют некоторые письма Добролюбова, исполненные глубокой горечью по поводу столь очевидного недомыслия и недоверия лично к нему со стороны недавних близких товарищей. Эти письма содержат мысли и более общего значения. Если его замысел не был понят правильно даже единомышленниками, значит те формы иносказания, которые им найдены, годятся для слишком узкого круга читателей. В письме к А. Златовратскому Добролюбов писал: «По-моему, если я сказал или сделал что-нибудь такое, за что меня осуждают другие, то уж тут нет оправдания: значит, мои слова или поступки имели такой вид, что могли подать повод к осуждению. Следовательно, или я виноват, что не умел им придать доброго вида, и тогда я действительно виноват, или же и вид их был добрый, да только не по вкусу осуждающих, — в таком случае я имею полное право презирать вкус осуждающих. И в том и в другом случае оправдание не имеет места».¹⁰

Речь идет о совсем иной вине, чем та, в которой его упрекали: он готов признать себя виноватым в недооценке трудностей дела, за которое берется в качестве публициста. Главная трудность — в неподготовленности общества, в легковерии, на-

⁵ «Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 278.

⁶ Там же, стр. 465.

⁷ А. Чумиков. Из записок. М., 1902, стр. 20.

⁸ В. Боград. Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 542.

⁹ Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 годах, т. I, М., 1890, стр. 464.

¹⁰ Там же, стр. 433.

10. Русская литература, № 3, 1961 г.

ивности, недомыслии тех читателей, к которым обращена его пропаганда, в необходимости искать какие-то новые формы иносказания, способные обмануть бдительность цензуры и в то же время оказаться понятными этому неподготовленному читателю. Своеобразный духовный кризис, пережитый Добролюбовым вследствие недоразумений с товарищами по поводу его статей об Аксакове и о бароне Корфе, нашел свое отражение в «Прологе» Чернышевского (см. «Дневник Левицкого»).

Кроме приведенных фактов, о принадлежности статьи Добролюбову говорят сами способы эзоповской передачи мысли, получившие развитие в деятельности критика. В самом начале статьи он почти открыто разъясняет, что книга Корфа не может не взволновать русского читателя уже потому, что посвящена событиям, имеющим громадное значение для истории России: «...любопытность публики привлекалась самым предметом, представляющим так много возвышенных воспоминаний и столь дорогим для каждого русского, умеющего ценить великие явления своей истории». Далее он ясно дает понять, что главный интерес книги составляют материалы и документы, прежде недоступные и ставшие достоянием гласности благодаря тому, что по своему особому положению придворного историографа Корф имел большие возможности изучить события, чем кто-либо другой.

В то же время Добролюбов предостерегает, что это не более, чем официальная версия событий, ибо сочинение барона Корфа «имеет некоторым образом значение официального правительственного документа», составленного по указаниям и «собственноручным отметкам» самого Николая I и его ближайших приспешников по кровавому подавлению восстания 14 декабря. Разумеется, это не сказано прямо, но выражено с помощью иронии: «Одно исчисление этих свидетелей, высокое положение и государственные заслуги которых не нуждаются в напоминаниях, указывает на ту степень достоверности, какую имеют факты, изложенные бароном Корфом» (курсив наш, — Г. Т.). Не полную или высокую степень достоверности, а ту степень достоверности, какую могут иметь свидетельства перечисленных лиц. Ясно, что Добролюбов рассчитывал на догадливость читателя, который знает, что «государственные заслуги» перечисленных «свидетелей» заключались в кровавой расправе над декабристами, в многолетнем прислуживании реакции, и поэтому легко сообразит, что их свидетельства не могут быть сколько-нибудь объективными и «степень достоверности» их показаний, стало быть, совершенно ничтожна.

Такой же иронический смысл получают и цитаты из книги Корфа. Так, например, его слова о том, что все документы и материалы, включенные в книгу, сначала представлялись Николаю I, чтобы «на каждом его величество изволил полагать собственноручные отметки, и таким образом они получали окончательную достоверность», характеризуют одновременно и лакейское угодничество автора и уровень достоверности книги. Добролюбов обращает особое внимание на «творческую историю» книги Корфа и подчеркивает, что первое и второе издания (в 1848 и 1854 годах) были предназначены для очень узкого круга читателей, что «несмотря на все участие», какое принимал сам царь «в описании событий 14 декабря, он, однако, решительно отклонял мысль обнародовать это описание в общем сведении». Из этого факта Добролюбов делает такой вывод: «Этот короткий очерк составления книги барона Корфа достаточен, конечно, для того, чтобы дать понятие о том, как благодетельное правительство наше старается передать народу сведения о великих фактах нашей истории».

Наконец, еще один характерный для Добролюбова прием, употребляемый здесь с большой осторожностью. Он пародирует язык и стиль книги Корфа, нарочито воспроизводя в собственном изложении ту выспреннюю, официально-канцелярскую, «придворную манеру выражаться», которую так зло высмеял Огарев в своем бесцензурном «Разборе книги Корфа»,¹¹ а Герцен попросту назвал отталкивающей «по своему тяжелому, татарскому раболепию, по своему канцелярскому подобию страстью, по своей униженной лести». ¹² Приведем лишь один пример языковой пародии Добролюбова: «Описание востшествия на престол императора Николая I обязано началом своим царственному желанию благополучно царствующего ныне государя императора». «Царственное его семейство», «царственное одобрение», «царственное желание» или «августейший», «соизволил», «удостоил», «повелел» и т. д. — все эти образцы дворцово-канцелярского красноречия так и пестрят в статье о Корфе. А в заключение — прямая насмешка: «Мы не хотим говорить здесь громких фраз, восторженных восклицаний... Факт издания книги барона Корфа слишком красноречив, чтобы мы могли что-нибудь прибавить к нему».

Если тонкая, но разительная ирония Добролюбова, взволнованное восхищение теми событиями, о которых в ней говорится и историческое значение которых Добролюбов оценивает чрезвычайно высоко, — если все это содержание статьи было понято не всеми тогдашними читателями, даже из числа сочувствующих направле-

¹¹ Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I. Госполитиздат, 1952, стр. 203—270.

¹² А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIII, стр. 35.

нию «Современника», объяснить это можно лишь новизной исторической обстановки, когда впервые стало возможным публичное обсуждение событий и вопросов, прежде замалчивавшихся, а также непривычностью добролюбовских приемов иносказания.

Статья Добролюбова по своему духу близка к статьям Герцена и Огарева о книге Корфа. Введение этой статьи в круг добролюбовского наследия позволяет с новой стороны осветить некоторые факты духовной биографии Добролюбова, формирование его литературно-критического метода и публицистического стиля.

2

Советскими учеными сделано немало для собирания наследия Добролюбова во всей его полноте и для уточнения круга произведений, принадлежащих его перу. Важным подспорьем в этом деле оказались, в частности, гонорарные ведомости «Современника», опубликованные и прокомментированные С. А. Рейсером.¹³ Одних данных гонорарной ведомости, конечно, недостаточно для бесспорного установления авторства указанных в ней лиц. В. Э. Боград установил, что в некоторых (впрочем, довольно редких) случаях гонорар выписывался не на имя действительного автора, а на руководителя отдела, который должен был сам разделить гонорар между сотрудниками, или даже на подставное лицо. В каждом подобном случае были особые причины, весьма уважительные: когда, например, автор числился «государственным преступником», как Михайлов, или находился в эмиграции, как Утин.¹⁴

Однако при сопоставлении с косвенными данными других источников гонорарная ведомость становится незаменимым источником. Она либо подтверждает эти косвенные указания, делая их бесспорными, либо опровергает их, в обоих случаях способствуя установлению истины.

Известно, например, что в письме от 7 июля 1858 года Добролюбов рекомендует А. Златовратскому прочесть «последовательно и внимательно всю критику и библиографию нынешнего года, всю написанную мною (исключая статьи Костомарова в первой книжке)».¹⁵ Дает ли это право утверждать авторство Добролюбова по отношению ко всем статьям и рецензиям, помещенным в отделе критики и библиографии первых пяти номеров «Современника» за 1858 год? Полной уверенности быть не могло, потому что утверждение письма, может быть, не следовало понимать в слишком буквальном смысле. Однако после того как это указание письма подтвердилось гонорарными ведомостями, в которых весь гонорар за этот отдел во всех пяти номерах журнала выписан на одного Добролюбова, для сомнений уже не осталось места. Это позволяет безоговорочно включить в список произведений Добролюбова, например, рецензию на «Отчет имп. Публичной библиотеки за 1857 год», которая в шеститомном полном собрании сочинений была помещена в отдел dubia.

С другой стороны, наоборот, в этом же издании была включена в основной корпус часть «Современного обозрения» из третьей книжки «Современника» за 1858 год, посвященная вопросу о гласности и о Кокореве.

Б. П. Козьмин мотивировал авторство Добролюбова, во-первых, тем, что суждения о гласности и насмешки над Кокоревым в статье «типично добролюбовские», а во-вторых, тем, что «никто, кроме него самого, не мог бы вносить поправки в ранее написанную им статью и извиняться за допущенные в ней неточности».¹⁶ Эти доказательства справедливо были признаны недостаточными рядом исследователей.¹⁷ Тем более, что в гонорарных ведомостях и в конторской книге «Современника» «Современное обозрение» этого номера записано целиком за другим автором — Е. П. Карновичем, которому принадлежит «Современное обозрение» и в ряде других номеров.

Скептическое отношение к либеральным восторгам по поводу гласности типично не для одного Добролюбова, но для всей революционно-демократической публицистики «Современника». Насмешки же над писателем из откупщиков Кокоревым в «Обзрении» даны в форме, вовсе не характерной для Добролюбова. Он никогда не вводил в свою публицистику фельетонно-беллетристических эпизодов, подобных диалогу за чаем между бойким ярославцем в синей чуйке и либеральным откупщиком Петром Андровичем. Что касается поправок и уточнений

¹³ «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 229—288.

¹⁴ В. Боград. Журнал «Современник»..., стр. 26—37.

¹⁵ Материалы для биографии Н. А. Добролюбова..., стр. 433.

¹⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. V, 1941, стр. 553.

¹⁷ С. А. Рейсер. Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова. Госкультпросветиздат, М., 1953, стр. 180; «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 494; В. Боград. Журнал «Современник»..., стр. 548—549.

к «Современному обозрению» в январском номере «Современника», которое несомненно принадлежит Добролюбову, то эти поправки вполне мог сделать и Карнович, поскольку они были ответом А. С. Зеленому.

Письма Зеленого были прекрасно известны Карновичу, так как связаны с полемикой о народной грамотности и школьном обучении крестьянских детей, а Карнович не только активно участвовал в этой полемике наряду с Чернышевским и Добролюбовым, но даже был ее зачинателем в «Современнике»: первая статья против Даля, выдвинувшего тезис о бесполезности и даже вреде грамотности для крестьянства, принадлежала именно ему.¹⁸

«Современные обозрения» печатались в журнале анонимно, как редакционные выступления; значит с точки зрения авторской этики было совершенно безразлично, кто внесет поправки и уточнения в статью предыдущей книжки: тот, кто писал ее, или другой автор. Поэтому нет оснований приписывать часть «Современного обозрения» мартовского номера Добролюбову.

Данные гонорарной ведомости не только помогают решать спорные вопросы, способствуя исправлению ошибок в определении авторства многих статей и рецензий, но иногда наводят на след до сих пор не выявленных произведений Добролюбова. Так, например, в библиографическом отделе № 10 «Современника» за 1857 год по гонорарной ведомости Добролюбову принадлежит 2 печатных листа, т. е. 32 стр. Рецензии на «Заволжскую часть» Н. С. Толстого и на роман Ростопчиной «У пристани» составляют 28 страниц. Значит в этом отделе Добролюбову принадлежат еще 4 страницы. На этот факт обратил внимание С. А. Рейсер.¹⁹ К указанному объему приближаются рецензии на «Закавказский край» (путевые впечатления барона Гакстгаузена) и «Владимирский сборник», составленный и изданный К. Тихонравовым, а также заключительная часть библиографического отдела, которая начинается характеристикой «Драматических очерков» Владыкина. Каждая из этих рецензий — немного менее или немного более 6 страниц. В совокупности с двумя бесспорно добролюбовскими текстами это составило бы около 34 страниц, т. е. больше, чем указано в гонорарной ведомости. Но поскольку меньшего объема нет, остается принять предположение Б. Ф. Егорова, что редакция для оплаты вычла из общего объема слишком обширные выписки, включенные в текст добролюбовской рецензии, как это обычно делалось в то время. Действительно: отдел библиографии в этом номере занимает 62 страницы, а общая сумма страниц, оплаченных по отделу в гонорарной ведомости, равна 59, т. е. на три страницы меньше фактического объема. Одну страницу составили спуск и неполная последняя полоса, а две сняты за счет обширных цитат.

Которая же из трех рецензий принадлежит Добролюбову?

Б. Ф. Егоров вполне основательно, исходя из узко специального содержания, приписывает рецензию на «Владимирский сборник» А. Н. Пыпину. Вместе с еще более специально лингвистической рецензией на «Историю сербского языка» А. Майкова это составляет как раз 13 страниц, оплаченных по гонорарной ведомости Пыпину. Однако утверждение Б. Ф. Егорова, будто из этого вытекает, что Добролюбову принадлежит здесь рецензия на «Закавказский край» Гакстгаузена, гораздо менее убедительно. Он доказывает это «методом исключения»,²⁰ считая, что принадлежность заключающих отдел пяти маленьких рецензий Колбасину бесспорный факт, тогда как это лишь предположение С. А. Рейсера.²¹ Ссылка же Б. Ф. Егорова на содержание рецензии на «Закавказский край» Гакстгаузена, в частности на ее публицистичность, которая якобы делает ее характерной для Добролюбова, представляется просто натяжкой. Этой рецензии недостает ясности мысли, общественной заостренности, того умения любой случайный материал использовать для подтверждения и развития своих любимых мыслей, которое так характерно для публицистики и критики Добролюбова.

В рецензии на книгу Гакстгаузена нет ни проны, ни живости и энергии выражения. Это вялый пересказ тех сторон ее содержания, которые с точки зрения журнала могут быть интересны для его читателей. Свойственные этой рецензии многословие и громоздкость синтаксиса у Добролюбова встречаются лишь там, где он пародирует рецензируемого автора, в чем нельзя заподозрить рецензента Гакстгаузена.

Последние шесть страниц, заключающие отдел библиографии в № 10 «Современника» и содержащие пять маленьких рецензий, связанных общим ходом изложения, по содержанию и по форме гораздо ближе к добролюбовской манере, чем рецензия на «Закавказский край». В пользу того, что именно эта, завершающая часть отдела принадлежит перу Добролюбова, говорят следующие соображения.

¹⁸ «Современник», 1857, № 10, отдел II, стр. 123—138.

¹⁹ «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 279.

²⁰ Б. Ф. Егоров. О трех анонимных статьях «Современника» (1857, № 10). «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 104, 1961.

²¹ «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 279.

Во-первых, Добролюбов в это время был уже ведущим сотрудником отдела библиографии и активным участником редакционной жизни. И гораздо естественнее, чтобы заключение отдела, где на малом пространстве надо было откликнуться на выход ряда разнохарактерных книг, писал постоянный сотрудник отдела. Такую работу обычно выполняют силами редакции; тем менее вероятно, чтобы ее выполнил Е. Я. Колбасин, в этом номере впервые выступивший в отделе библиографии, да и впоследствии опубликовавший еще только одну рецензию (1857, № 12), на чем его сотрудничество в этом отделе и закончилось. Гораздо вероятнее, что Колбасину принадлежит в № 10 как раз рецензия на книгу Гакстаузена.

Во-вторых, в этих пяти рецензиях, из которых две совсем маленькие, а три — не более чем аннотации, информирующие о выходе новых книг, как это обычно и делалось в конце отдела, очень чувствуется «почерк» Добролюбова: его стиль мышления и выражения. По поводу «Драматических очерков» Владыкина рецензент со всей энергией высказывается против эпигонского подражания хорошим писателям: «... Владыкин свои переделки из Гоголя и 1. Островского печатает и представляет на суд публики, как бы для того, чтоб она наглядно убедилась в возможности новооткрытого способа переводить с русского на русский».

Подобные выпады против внешнего подражательства высоким художественным образцам, чуждого духу этих образцов и потому опошляющего и унижающего их, стали при Добролюбове систематическими в библиографическом отделе «Современника» и неизменно осуществлялись в тоне едкой иронии и насмешки. Достаточно в качестве примера обратиться к его же рецензиям на «Стихотворения первой молодости Е. Вердеревского» (1857, № 11) или на шесть поэтических сборников, вышедших одновременно в начале 1858 года (1858, № 3). В первой из них Добролюбов писал: «Нет, лучше бы не было таких вещей в русской литературе. Всякое кушанье, как бы оно ни было хорошо, теряет свой вкус, когда возвращается из чуждого рта уже пережеванное. Мы будем лучше читать самого Лермонтова и оставим в покое те подражания ему, которые составляют поэтами первой молодости». Во второй, также обыгрывая название одного из сборников — «Отголоски», Добролюбов утверждал, будто автор сам «тщательно объявил, что это не его стихотворения, а просто отголоски». «... У Гербеля своего голоса нет; что же прикажете делать? Молчать. Да как же молчать-то, ведь он — поэт!.. Так, видите, в своем затруднительном положении г. Гербель решил издавать отголоски на голоса других поэтов».

Таким образом, борьба с эпигонством и опошлением классиков стала постоянной линией библиографического отдела под руководством Добролюбова.

Еще важнее другая идея, развитая в рецензии в связи с оценкой «Драматических очерков». Рецензент показывает, что при внешней подражательности переделки Владыкина бесконечно чужды духу и смыслу творчества Гоголя, которого он пытается копировать, и в этой связи затрагивает вопросы об отношении к европейской цивилизации и подлинному и ложному пониманию национальной самобытности. Эти важные вопросы Владыкин «решает... со стороны народности, не той, которая видна у Гоголя, но с точки зрения народности толкна и тюрки». Здесь рецензент излагает известную мысль Гоголя, что «истинная национальность состоит не в описании сараяна, но в самом духе народа»,²² развитую затем Белинским. Белинский полемически заострил эту мысль против славянофильства и идеологии «официальной народности», высмеивая тех, которые «народность» смешивают с *простонародностью* и думают, что... кто пьет шампанское, а не пенник, и ходит во фраке, а не в смуром кафтане — того должно изображать то как француза, то как испанца, то как англичанина.²³

Эти общие положения приобретают в рецензии социально-историческую и даже житейскую конкретность, которая была так свойственна Добролюбову. «... Никогда мы не будем прославлять купеческого сына за то только, что он пьет национальный пенник, а не шампанское. Поэтому мы не можем понять тех авторов, у которых слова: „образованность“, „просвещение“ служат сигналом к нападкам на одну внешнюю сторону цивилизации, как-то: на фрак купеческого сына, на заказы платья у портного француза и т. д.». Относительная польза от усвоения хотя бы внешних форм цивилизации подкрепляется, например, такими доводами: «... усвоив одну пошлую внешность он, тоже из подражания, отдает своего сына в университет, и из сына выйдет человек уже более или менее образованный». Упоминаются и специфические для России условия полицейского произвола и полного бесправия «податных сословий» как дополнительная причина тяги к евро-

²² Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1950, стр. 34.

²³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 443.

пейскому платью — «чтобы не имел безнаказанного права грубый полицейский служитель сказать ему: „эй! ты, борода! пошел прочь, алтынник!“».

Все эти примеры и соображения снова подводят к самому широкому обобщению, к мысли, что «национальность вытекает не из зипуна и поддевки, а из нашего склада ума, из нашего духа, из самой природы, следовательно прочность ее не подлежит ни малейшему сомнению». Это стремление связать национальную самобытность не только с историческими условиями, но и с самою «патурой», с прирожденными свойствами и склонностями человека — характерная особенность «антропологического принципа» философии, присущая уже тогда Добролюбову, как и Чернышевскому.

«Повесть о Борисе Годунове и Дмитрие Самозванце» Кулиша оказывается удобным поводом для развития некоторых педагогических идей, близких Добролюбову, — для выступления против «несчастной манеры все скрашивать перед детьми и выставлять одни добродетели там, где естественно могут быть и пороки». Именно с этой точки зрения предназначенная для юношеского чтения историческая повесть Кулиша горячо одобряется рецензентом. Попутно высказывается еще несколько общих (но вовсе не общепринятых) мыслей, в частности о необходимости доверия к неиспорченной юношеской натуре, которая из правдивого изображения жизни вынесет лишь «отвращение ко всему недостойному», и об опасности крушения иллюзий, внушенных молодежи литературой, все представляющей «в розовом свете».

Ни один из перечисленных в гонорарной ведомости участников библиографического отдела № 10, кроме Добролюбова, не мог на таком пространстве высказать столько самостоятельных мыслей, так живо и органически связав их с материалом рецензируемых книг.

На оставшихся от этих двух маленьких рецензий полутора страницах дана аннотация еще трех новых изданий, сопровождаемая вполне отчетливой их оценкой, даже с указанием их сильных и слабых сторон. В последних номерах «Современника» библиографический отдел часто завершался такими краткими аннотациями-оценками Добролюбова (см. его маленькие рецензии-аннотации — 1857, № 11; 1858, №№ 2, 4, 5, 6).

Наконец, в пользу принадлежности Добролюбову этой части библиографического отдела говорит и то, что здесь имеется большая — на целую страницу — выписка из повести Кулиша, что в совокупности с большими цитатами в рецензии на роман «У пристани» Ростовчиной как раз и составил две страницы, вычтенные редакцией из гонорара за отдел библиографии. В рецензии на книгу Гакстгаузена, так же как и в других рецензиях этого номера, столь обширных выписок нет, а мелкие цитаты, даже когда их приводилось много, обычно не учитывались при расчете гонорара.

Как ни малы рецензии, о которых идет речь, и как ни малозначительны книги, послужившие для них поводом, для понимания идейного становления Добролюбова-критика они все же дают нечто новое и важное, позволяя детальнее проследить, как усваивались и перерабатывались в начале активного сотрудничества в «Современнике» идеи Белинского.

3

Среди документов, которые помогают установить круг произведений Добролюбова, важное место принадлежит спискам его статей, составленным современниками — Чернышевским и Чумиковым. Найти новый такой список, разумеется, событие. Недавно В. Э. Боград нашел начало и конец того списка, составленного Чернышевским, середина которого (с № 46 по № 76) была опубликована в 1912 году Аничковым. Во многих случаях эта находка позволила В. Э. Бограду уточнить или подтвердить авторство Добролюбова. Но в одном случае она заступает вопрос, считавшийся до сих пор ясным и решенным, вызывая необходимость дополнительных разысканий.

Речь идет о рецензиях Добролюбова в последней книжке «Современника» за 1857 год. До сих пор считалось, что вся библиография этого номера написана Добролюбовым за исключением одной рецензии — на «Торжественный акт Риппельевского лицея». Публикация гонорарных ведомостей подтвердила это предположение. Из 35 страниц, составляющих отдел библиографии, 26 страниц гонорарная ведомость приписывает Добролюбову и 9 Колбасину,²⁴ причем рецензия на «Торжественный акт» занимает 9 страниц. И вот оказывается, что в списке, найденном В. Э. Боградом, картина обратная: из библиографии № 12 указана только одна рецензия — на «Торжественный акт Риппельевского лицея». В. Э. Боград, сделав отсюда вывод, что Добролюбову, следовательно, не принадлежит другая рецензия

²⁴ «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 244.

этого номера — на «Отъезжие поля» Розена, которая тоже составляет 9 страниц,²⁵ приводит ряд доводов, подтверждающих показания списка. Доводы В. Э. Богграда сводятся к следующему. За принадлежность «Торжественного акта» Добролюбову говорит содержащаяся в тексте ссылка на ранее опубликованную в «Современнике» статью «Несколько слов о воспитании» (1857, № 5), в которой, в частности, говорится о влиянии дисциплины закрытых учебных заведений на развитие учащихся. Приведа мнение Орбинского, «что она (т. е. дисциплина, — Г. Т.) есть первое условие будущей самостоятельности» воспитанников, автор рецензии на «Торжественный акт» заявляет: «Мы не только в этом сомневаемся, мы даже уверены в противном, и мнение свое старались доказать в одной из книжек „Современника“ нынешнего года, почему теперь и не намерены распространяться об этом предмете». Здесь действительно имеется в виду статья Добролюбова.

Далее В. Э. Богград, назвав рецензии, автором которых является Колбасин, пишет: «Уже из самого перечня видно, что ни одна из упомянутых работ не только не посвящена педагогическим вопросам, но даже и частично не касается их. Поэтому авторство Колбасина... приходится категорически отвергнуть».²⁶ Однако следует напомнить, что об истории древних славян и славянской филологии Колбасин не писал также, а это вопросы гораздо более специальные. Кроме того, Колбасин сам учился в Рижельвском лицее и мог писать о нем со знанием дела даже не будучи специалистом в педагогике, тем более, что рецензия вовсе не посвящена специально педагогической проблематике. В ней излагается история административно-хозяйственного управления лицеем и история строительства нового здания, затем рассматривается вопрос об относительной роли народов и правительств в развитии учебных заведений в России и Западной Европе. Наконец, последние страницы целиком посвящены критике речи Зеленецкого — его концепции истории российской словесности.

Помимо цитированных выше ссылок, рецензия, по существу, не затрагивает педагогических вопросов, так же как не содержит каких-либо мыслей, особенно близких Добролюбову. Поэтому гораздо правдоподобнее предположение С. А. Рейсера, что эта рецензия, принадлежащая Колбасину, была отредактирована Добролюбовым, который внес в нее ссылки на предыдущие выступления по близким вопросам.²⁷

Возражение, что в это время Добролюбов еще не был официальным руководителем отдела и потому «абзац, на который мы ссылаемся, не мог быть вставлен Добролюбовым», — не убеждает. Мог же он очень тщательно редактировать переводную статью «Ученики с медленным пониманием» (что засвидетельствовано автографом), хотя не участвовал в редактировании «Журнала для воспитания» и никакой должности в его редакции не занимал. Фактическое руководство отделом библиографии перешло в руки Добролюбова по всем признакам раньше, чем это было официально признано, объявлено и оплачено. В этом смысле разница между последним номером «Современника» за 1857 год и первым номером за 1858 год очень невелика. А стремление подчеркнуть единство и последовательность позиции журнала ссылками на предыдущие его выступления по близким вопросам представляется одной из характерных черт редакционной работы Чернышевского и Добролюбова, особенностью их редакторского стиля.

Возвращаясь к «Торжественному акту», надо сказать, что след редакторского карандаша Добролюбова, кроме упомянутых выше ссылок, весьма ощутим в заключительной части рецензии, посвященной речи Зелеранского; в стилистическом отношении последние три страницы рецензии очень заметно отличаются от остального ее текста, приближая ее к тому стилистическому ключу, в котором написана рецензия на «Отъезжие поля» Розена.

Напомним, что впервые этого автора Добролюбов упоминает еще в 1856 году: в стихотворном памфлете на пятидесятилетие Греча фигурирует и Розен. За принадлежность Добролюбову рецензии на «Отъезжие поля» говорит прежде всего близость ее идей к идеям, развитым в других его произведениях, в частности в рецензии на книгу Вельмана «Аттила и Русь IV и V века» и в статье «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым». В данном случае речь идет не только о близости общеполитических идей и настроений, о критике идеологии «официальной народности», квасного патриотизма, подкрепляемого лженаучными измышлениями, но также о совпадении более специальных суждений по более специальным вопросам: о древности славянских племен, их роли в европейской истории, о времени появления среди них русских, о приемах научно-лингвистического анализа и т. д. Не случайно в каждой из этих статей упоминаются авторы, рецензированные До-

²⁵ В. Богград Журнал «Современник»... стр. 543—547.

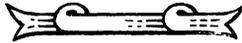
²⁶ Там же, стр. 544.

²⁷ С. А. Рейсер. Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова, стр. 174—175.

бродюбовым ранее, так что постепенно собирается полная обойма представителей реакционной псевдонауки в этих вопросах.

В рецензии на книгу «Аттила и Русь IV и V века» Добролюбов писал: «...если еще подлежит сомнению, был ли славянином Ной, то один из сыновей его наверно был уже славянин. Заключение для славян чрезвычайно лестное. Можно надеяться, что последующие разыскания г. Вельтмана, совокупно с трудами г. Черткова, Егора Классена и барона Розена в самом непродолжительном времени утвердят такой блистательный вывод на основаниях незыблемых». А в статье «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым» он еще раз возвращается к этим именам в этой же связи: «Удивительно, невероятно казалось нам фантастическое произведение русского патриота барона Розена, утверждавшего, что Россия должна гордиться скифским царем Мидиасом, затмившим Александра Македонского, и что „преобладающий скифский элемент“ особенно ярко выразился у нас в Святославе, Петре Великом и Суворове. Изумителен и непонятен был нам г. Вельтман, доказывавший, что славянские государства процветали уже задолго до Троянской войны и что Борис Годунов был дядя царя Федора Ивановича... Но все эти патриоты и ученые должны уничтожиться перед патриотизмом и ученостью г. Жеребцова: он так далеко простер историческое неведение и отсутствие правильности и добросовестности в выводах, что ученые натяжки гг. Розена, Вельтмана, Шевырева и пр. кажутся просто невинной шалостью в сравнении с его умствованиями и изобретенными им фактами».

Следует, наконец, обратить внимание и на то, что по приемам характеристики, по жанру и стилю рецензия на «Отъезжие поля» чрезвычайно близка к рецензии на «Аттилу и Русь IV и V века»: самая возможность серьезного обсуждения обеих книг как произведений научной мысли отвергается уже тоном изложения; обе рецензии представляют собой литературно-критические фельетоны, построенные на открытой иронии, насмешке и игре словами. Все это, нам кажется, дает право остаться при традиционном представлении, что рецензия на «Отъезжие поля» написана Добролюбовым, а во вновь открытой части списка его статей следует предполагать ошибку Чернышевского. Это тем более вероятно, что в составленный Чернышевским список из № 12 «Современника» за 1857 год не включена ни одна из рецензий, принадлежность которых Добролюбову бесспорно доказана.



КТО БЫЛ АВТОРОМ СТИХОТВОРЕНИЯ «НА СМЕРТЬ К. П. ЧЕРНОВА»

Вопрос об авторстве стихотворения «На смерть К. П. Чернова» имеет уже обширную литературу.¹ Однако и по настоящее время он не может считаться окончательно решенным. А между тем стихотворение это столь незаурядно, что определение авторства в данном случае — вопрос не только частного значения. Не случайно он возникает каждый раз заново при подготовке к печати сочинений Рылеева, Кюхельбекера, антологий декабристской поэзии.

Решение вопроса в значительной степени зависит от обнаружения новых свидетельств современников. Поэтому, прежде чем обратиться к разбору уже высказывавшихся мнений, остановимся на документальных свидетельствах, до сих пор не введенных в научный оборот.

А. Сулакадзев, страстный любитель русской старины, многие годы вел «Летописец» — записную книжку, куда заносил любопытные выписки из газет и журналов, городские слухи, разговоры. В этом смысле его записные книжки 1825 года (записи за декабрь не сохранились) представляют определенный интерес. Как ни далек их автор от антиправительственных настроений, дневник его доносит до нас тревожную атмосферу последних месяцев царствования Александра I. Записные книжки Сулакадзева фиксируют устные разговоры — бесценный для историка, но, как правило, не сохраняющийся источник.

Данные о дуэли Чернова и Новосильцева в записной книжке Сулакадзева не представляют собой чего-либо изолированного. Не понимая того, что представляет собой этот источник, нельзя судить о степени достоверности зафиксированных здесь разговоров об обстоятельствах дуэли.

В напряженной обстановке осени 1825 года Сулакадзев старательно фиксирует циркулировавшие в столице слухи, отдавая особенное предпочтение политическим новостям. Такова запись: «1825. Около мая. Граф А. А. Аракчеев», ходя по своим новгородским поселениям, зашел в один дом, увидав хлеба, отведал оной, но, найдя несколько сырым, подозвав к себе мужика, сказал, чтобы он наказал жену за то, что у нее хлеб сырой, и вышел. После того подошел генерал Клейн-Михель и то же ему приказал. Через два дни точно опять заходит Клейн-Михель, спрашивает, что наказал ли он жену. „Да, ваше Превосходительство, наказал, она уже век свой не будет худо печь“. — Почему? — „Потому, что умерла“. — А, хорошо, хвалю. Это пример прочим!»²

А всего за несколько дней перед этим был записан и другой слух: «Ноября 9. Слышал от К. Е. М. Во время пребывания г(осударя) в Т(аган)р(оге) граф Воронцов часто бывал в беседе с ним. В одно время, видя особенное его к себе расположение, решился сказать истину, на которую испросил дозволения, что как русские люди стали более уклончивы ко всем тонкостям политики и собственных выгод, то я, по особенной моей к вам преданности и не имея в виду ничего для себя, ибо звание ф(ельд)маршала для меня далеко, а богатства мне не нужно, кое я имею в изобилии, служу из преданности, любви и усердию, не ищу ничего покровительства, ни защиты, истина и чистосердечие мои правила, а потому и должен вам г(осударя) сказать правду, что вы окружены людьми недостойными, хитрыми, старающимися владеть обстоятельствами и извлекать из оных и свои и связям своим пользу и не допускают до вас тех нужд на(родных) и угнетений, коими стеснены

¹ Свод данных см.: А. Г. Цейтлин. Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова». «Литературное наследство», т. 59, 1954, стр. 257—267.

² Рукописное собрание ЛОИИ АН СССР, ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева), карт. 149, № 2, л. 70.

все состояния. Вы знаете, государь», что мой отец» живет в Лондоне», а потому, если бы что и встретилось со мною неприятное, за правду, я уеду к нему и буду спокоен, но совесть моя страдает за вас. Особенное чувство и долг подданного» извлекает из меня сии истины. Примите меры, рокопот» начинает быть слышен повсюду, нужды умножаются, налоги» колеблют все классы. Простите подданному».³

Детально отражены в записной книжке и убийство Настасьи Минкиной, и взволновавший Петербург слух о рогатом попе, которого ведут «отмаливать» в Казанский собор.

Среди прочих событий 1825 года внимание А. Сулакадзева привлекла также дуэль Чернова и Новосильцева. Сообщаемые им данные тем более интересны, что записаны по горячим следам. Приведем эти записи:

«8 сентября за Выборгской заставой от СПб. в 1½ версте на постоялом дворе стрелялись на пистолетах флигель-адъютант Новосильцов (умер 12 сентября)»⁴ и семеновского полку Чернов (умер 23 сентября).⁵ Барьер или черта были 8 шагов. Чернов ранен пулею в висок, но так, что пуля раздвоясь, одна половина пошла к мозгу, а другая к зубам, а Новосильцов получил пулю в живот, но которая осталась там невнутая. Они оба умерли чрез 4 дни.

Причина была та, что Новосильцов, быв в Могилеве при должности в полку, а сверх того был 23-х лет, один сын у отца, тайного» советника» в Москве, и матери (урожденной Орловой, дочери графа Владимира Григорьевича), и могущем получить по смерти их 16 тысяч душ, он, приволокнувшись за красоточкою, первой армии генерал-аудитора, генерал-майора Чернова за дочерью, как говорят, оставил ее в Могилеве непраздну. Мать его, по приезде сына в Москву, уговаривала как ветреника, а потом, смеясь, говорила: „Вспомни, что ты, а жена твоя будет Пахомовна“. Ибо отец ее был в СПб. полицмейстером Пахом Кондратьевич Чернов. Ветреник одумался, уехал в СПб., а за ним приехала и мать его, считая нужным кончить сие дело чрез некоторые лица миролюбиво.

Но Новосильцов, по прибытии в СПб., целую неделю не дал о себе знать Чернову, брату своей невесты-любовницы. Тот, узнав, приехал к нему, выговаривая, дело дошло до крупных слов, и они стрелялись.

Когда дуэль кончилась и тетка графиня Анна Алексеевна Орлова то узнала, обещали дать доктору, который, если его вылечит, 1000 душ крестьян, но ничего не помогло. Он умер 13 сентября.⁶ Секунданты у него были двое тоже флигель-адъютантов, а у Чернова один гвардии офицер и один штатский.

Чернов умер 24 сентября. 26 (суббота) числа хоронили (я видел), внесен был в семеновского полку деревянную церковь Введения. Офицеры обществом сложились схоронить товарища великолепно, собрали до 4000 рублей, великий князь Николай Павлович прислал 4000 рублей. Гроб стоил более 1000 рублей, малиновой, бархатной, с золотым газом. Дроги с балдахном и наверху дворянская корона. Лошади в пополах черных с кистями на головах, военная музыка, хор огромной певчих, собор духовенства, более 50 человек с факелами, рота солдат, военных штаб- и обер-офицеров более 500. Сотни карет четверными, а дрожек парами — счету нет! На дрогах по бокам стояли по три в ряд своих товарищей. Держали кисти и поехали на дрогах. Покров по зеленому полю разводы великолепной парчи, стоит более 2000 рублей.

Гвардия вся приняла участие в сей дуэли, ибо сохранить имя и честь фамилии и славу невинной, но оскорбленной обманом сестры своей, хотя смерть и разрушила сей узел, но память храброго офицера, мстящего обман, произвела соучастие, и посыпались жертвы. Памятно».⁷

³ Там же, лл. 67—68.

⁴ Вписано позже.

⁵ То же. Чрезвычайно характерны колебания Сулакадзева в определении даты гибели Чернова (см. ниже). Сулакадзев постепенно уточняет день (24 сентября), что свидетельствует, по-видимому, о многократных разговорах об этом событии и постепенном переходе от менее информированных источников к более осведомленным.

⁶ Вписано позже.

⁷ Рукописное собрание ЛОИИ АН СССР, ф. 238 (коллекция Н. П. Лихачева), карт. 149, № 2, лл. 110—112 об. Бросается в глаза точность сообщаемых Сулакадзевым сведений — очевидный результат близости его к хорошо информированным источникам. Это особенно заметно при сравнении его записей с другим детальным рассказом о дуэли — письмом В. Савинова от 1 октября 1825 года. В. Савинов опирался на свидетельство непосредственного участника трагедии. «Я опишу тебе это подробно из письма Полторацкого», который был секундантом Новосильцева» и теперь за это судится военным судом», — писал он. Рассказ Савинова более драматичен, чем сухое повествование Сулакадзева, но уступает ему в точности. Приве-

Кроме процитированной обширной записи, дневник Сулакадзева содержит и ряд других упоминаний о дуэли Новосильцева и Чернова. Среди них с пометой: «Получено 9 октябр^я, пятни^{ца}» — имеются и интересующие нас стихи. Запись в «Летописце» Сулакадзева представляет, таким образом, наиболее ранний из известных списков этого стихотворения, если не считать рылеевской рукописи, относительно которой в научной литературе существуют разногласия: считать ли ее авторским автографом или рылеевской копией стихотворения Кюхельбекера. Копия Сулакадзева привлекает внимание исследователя прежде всего недвусмысленным указанием на авторство. Вместо заглавия она имеет помету: «Сочинение» Кюхельбекера.⁸ Существенно и то, что, как и во всех других известных до сих пор списках, текст записок Сулакадзева начинается со строфы:

Клянемся честью и Черновым,
Вражда и брань временщикам,
Царей трепещущим рабам,
Тиранам, нас угнесть готовым.

В рукописи Рылеева стихи эти зачеркнуты, и это обстоятельство, как известно, играет не последнюю роль при определении авторства стихотворения. Третий стих второй строфы копии Сулакадзева читается так:

Мы чужды их семейств надменных.

Стихотворение и в последующие дни продолжало быть предметом внимания Сулакадзева. По крайней мере, 12 октября он среди совершенно посторонних записей без каких-либо комментариев зафиксировал исправление седьмого стиха:

«Мы чужды их семей надменных»,⁹ —

и подчеркнул исправленное слово. Через несколько дней он снова вернулся к этой теме:

«15 октябр^я» слышал от Лазарева-Стенищева (?), что Чернова девица застрелилась сама, как из-за нее стрелялись». ¹⁰

Что дают материалы записной книжки Сулакадзева для определения авторства стихотворения «На смерть К. П. Чернова»? Вопрос этот подводит нас к рассмотрению аргументов, высказываемых как сторонниками авторства Рылеева, так и теми, кто склонен приписывать его Кюхельбекеру. Если оставить в стороне второстепенные аргументы, то основным доводом первых будет существование рукописи Рылеева, содержащей исправленный текст стихотворения; главными доводами вторых — то, что существует ряд свидетелей современников, называющих автором Кюхельбекера, и ни одного, связывающего произведение с именем Рылеева, а также попытка Кюхельбекера выступить с чтением этих стихов на могиле Чернова. Рассмотрим убедительность и тех и других аргументов.

Доводы сторонников «рылеевской» версии были в последнее время наиболее полно изложены известным исследователем творчества Рылеева А. Цейтлиным. А. Цейтлин считает: «Автограф позволяет утверждать, что это не список, а авторская рабочая рукопись, со свойственными ей отступлениями от обычной орфогра-

дем его: «Отец Чернова, узнав, требовал, чтобы он (Новосильцев, — Ю. Л.) немедленно на ней женился или стрелялся бы с ее братьями на смерть так, что, ежели он их всех перебьет, то он и сам, старик, будет стреляться с ним. Новосильцев несколько оробел, просил мать позволить ему жениться, но она слышать не хотела об этом, потому что имя невесты Пелагея Федотовна!!!. Первый вышел старший брат Чернов». Полторацкий зарядил pistols, скомандовал „пали“, они выстрелили оба вместе и оба упали, Новосильцев жил еще два часа, а Чернов остался на месте, пуля 1-му попала в грудь, а 2-му в голову» (Щукинский сборник, вып. VII, М., 1907, стр. 350—351). Любопытно, что рассказ Савинова явно обнаруживает природу своего источника — он очень детален во всем, что касается Новосильцева, о Черновых же сообщает лишь то, что Полторацкий мог наблюдать как участник дуэли. Даже имя и отчество сестры Чернова (следовательно, и имя Чернова-отца) ему не известно. Рассказ Сулакадзева, видимо, восходит к «черновской партии». Он не только точен в именах, но и вообще осведомлен в деталях семейной жизни Черновых: знает и настоящее, и прежнее место службы Чернова-отца, подробно описывает характер ранения сына. Зато приводимая Савиновым эффектная деталь — последние слова Новосильцева, обвинившего перед смертью мать, — ему неизвестна.

⁸ Рукописное собрание ЛОИИ АН СССР, ф. 238 (коллекция Лихачева), карт. 149, № 2, л. 46.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

фии и даже погрешностями. Рылеев нередко пропускает запятыя... Для автографа Рылеева вполне характерны и описки. Но всего примечательнее в этом автографе исправления в первой и второй строфах. Автор зачеркнул уже написанное им четверостишие:

Клянемся честью и Черновым...

В первом стихе второй строфы автором стихотворения зачеркнуты были слова, написанные первоначально: „Не суть отечества сыны“, и заменены другим оборотом: „Нет, не отечества сыны“, гораздо более, конечно, годившимся для начала.¹¹

Конечно, описки и пропуски запятыя не могут являться признаком авторства — они обычный спутник письма под диктовку и встречаются, например, и в тексте Сулакадзева. Иное дело — коренные изменения текста. Но беда в том, что, как отмечает сам же А. Цейтлин, «кто произвел обе поправки в автографе, мы не знаем. Возможно, что сделал это предполагавшийся чтец стихотворения, то есть Кюхельбекер. Вернее, однако, что поправки эти — и устранение первой строфы и исправление пятого стиха, — сделал сам Рылеев...»¹²

Если же снять зачеркивания и исправления первых пяти стихов, которые, как признает сам А. Цейтлин, внесены неизвестно кем, то перед нами остается рукопись абсолютно белого вида, без единой пометки. Какие же есть данные для квалификации ее как «рабочей»? Но даже если принять версию о рылеевском происхождении поправок в автографе и встать на точку зрения исследователей, считающих спорную рукопись не списком, а авторским текстом, вопрос все еще остается далеко не ясным. Не очень четкая формула «рабочая рукопись», видимо, должна означать, что хранящийся в ИРЛИ АН СССР (Пушкинском доме) рылеевский текст стихотворения «На смерть К. П. Чернова» является черновым автографом, отражающим процесс авторской работы над текстом. Только при таком взгляде на рукопись наличие в ней пометок может быть аргументом при определении авторства. Однако текст Пушкинского дома — явно не черновой автограф. Это беловая копия (не предпрещаем пока вопроса, кем она выполнена: автором или другим лицом), снятая с совершенно законченного произведения. Завершенный текст подвергся частичной редактуре (или авторедактуре).

То, что рукопись следует квалифицировать именно так, ясно из самого ее внешнего вида.¹³ Но еще более показателен другой факт: все сохранившиеся копии и, в частности, список Сулакадзева, свидетельствуют, что стихотворение распространялось вместе с первой, зачеркнутой в тексте Рылеева, строфой. Это очень существенно. Следовательно, перед нами совсем не рукопись, раскрывающая этапы авторской работы над текстом. Стихотворение было закончено, пущено по рукам и уже после этого подверглось правке. Характерно также, что копии, сохранившие первую строфу, т. е. списанные с текстов, восходящих к рукописям, более ранним, чем рылеевская, имеют в начале второго стиха «Нет, не отечества сыны», а не «Не суть отечества сыны». Следовательно, пятый стих рылеевского текста отражает не авторскую работу над произведением, а исправление искаженной копии, писанной со слуха или по памяти, подобно тому, как Сулакадзев записал вначале «семейств» вместо «семей». Надписанное сверху, подобное исправление также могло бы показаться результатом авторской работы над текстом. Очень существенно то обстоятельство, что и копия Сулакадзева, и все другие списки были сняты не с рылеевского текста, а с какого-то более раннего оригинала, к которому восходит и рылеевская рукопись.

Таким образом, кто бы ни вносил исправления в текст рылеевской рукописи, она представляет копию с уже законченного произведения. К тому же это было произведение, явно не предназначенное к печати, и всякий, кто хотел иметь его у себя (а Рылеев, конечно, имел это желание), должен был позаботиться об изготовлении копии. Но не станем же мы приписывать создание пушкинской оды «Вольность» или «Горя от ума» Грибоедова всем тем, чьей рукой написаны их копии!

Как известно, Северное тайное общество решило превратить похороны своего члена К. П. Чернова в манифестацию. Штабом всей операции была квартира Рылеева — руководителя организации и родственника и секунданта Чернова. Видимо, здесь и было решено использовать уже написанные стихи Кюхельбекера для чтения на могиле. Нет ничего удивительного в том, что при этом была вычеркнута первая строфа. Распространять среди единомышленников стихи, призывающие на голову «тиранов» и «временщиков» «вражду и месть», — совсем не то, что читать подобные призывы вслух перед тысячной толпой. Последнее означало бы рисковать слишком многим: власти не оставили бы без внимания подобного происшеств-

¹¹ А. Цейтлин. Об авторе стихотворения «На смерть К. П. Чернова», стр. 260.

¹² Там же, стр. 266.

¹³ См. фотокопию, приложенную к статье А. Цейтлина («Литературное наследство», т. 59, стр. 265).

вия, под удар была бы поставлена вся организация. Лишенное же первой — политически обобщающей — строфы, стихотворение могло быть, при нужде, истолковано как чисто поэтический отклик на обстоятельства дуэли.

Из сказанного можно сделать вывод, что первая строфа была отброшена не в процессе авторской работы над текстом, а в ходе редакторской правки, имевшей целью приспособить стихотворение к устному исполнению. При этом редакторы шли на значительное обеднение идейного смысла стихотворения. Показательно, что даже те исследователи, которые считают, что рылеевская копия отражает процесс авторской работы над текстом, все же не возражают против того, чтобы печатать стихотворение вместе с первой, отброшенной, по их мнению, самим автором строфой. Видимо, историю текста стихотворения следует рисовать в таком виде: сначала было создано стихотворение в семь строф, затем текст его был пущен по рукам, и лишь на третьем этапе произошло приспособление текста к устному публичному исполнению, следы чего мы находим в рукописи Рылеева.

Таким образом, исследователь оказывается перед дилеммой: считать ли рукопись Рылеева черновым автографом, отражающим процесс авторской работы над еще не законченным произведением, или копией (авторской или нет — безразлично), снятой с готового произведения с целью приспособления его к каким-то конкретным требованиям момента? В первом случае необходимо объяснить: почему автор пустил по рукам ранний, отброшенный им вариант произведения и не пустил окончательного, с вычеркнутой первой строфой? Если же принять второе толкование, то рукопись Пушкинского дома вообще теряет значение при определении авторства. Она поможет лишь определить, кто приспособил текст уже готового стихотворения к чтению на могиле при большом стечении народа, т. е. кто был организатором похорон-манifestации. Не приходится сомневаться — независимо от наличия рукописи, — что этим лицом был Рылеев. Для суждения же о том, редактировал ли он автограф своего стихотворения или свой список с чужого, рукопись Пушкинского дома никаких данных не дает.

Необходимо, однако, остановиться еще на происхождении исправлений в пятом стихе. А. Цейтлин совершенно прав, когда делает интересное и тонкое замечание, что Завалишин знал стихотворение «На смерть К. П. Чернова» по рылеевской рукописи до исправления пятого стиха. Ему запомнилось начало стихотворения: «Не суть отчества сыны», которое не читается ни в одном из списков, кроме рылеевского текста. Тот факт, что не исправленный еще пятый стих запомнился Завалишину как первый, начинающий стихотворение, позволяет сделать важный вывод: зачеркивание первого стиха и исправление пятого в рылеевском тексте происходило не одновременно. Завалишин видел рылеевскую рукопись тогда, когда первая строфа уже была зачеркнута, а пятый стих еще не исправлен.

Сравнение всех дошедших до нас списков позволяет утверждать, что чтение пятого стиха как

Не суть отчества сыны

вместо

Нет, не отчества сыны —

описки, вкравшаяся в уже полностью заверченный текст при переписке. Иначе невозможно объяснить отсутствие ее в ранних — полных — текстах и появление в позднем, сокращенном, после чего раннее чтение стиха снова восстанавливается. Из этого можно сделать вывод, который оказывается весьма существенным для определения авторства: в момент редактирования стихотворения редакторы пользовались неисправным текстом и не заметили его неисправности. Исправление произошло позже. Вытекающее из анализа текста предположение влечет за собой другое: в момент редактирования автор, видимо, не присутствовал. Иначе невозможно объяснить, почему он не внес изменения тут же на месте, в присутствии Завалишина, т. е. во время заседания тайного общества, а сделал это позже.

Из двух предполагаемых авторов стихотворения один, Рылеев, бесспорно, присутствовал. Глава Северного общества, вдохновитель всей кампании, развернутой вокруг смерти Чернова, он не мог не быть на месте. Наконец, то, что он дал свой список для ознакомления со стихотворением, также убедительно говорит в пользу его присутствия, т. е. против его авторства. Между тем Кюхельбекер в эту пору еще не был принят в члены тайного общества, и, следовательно, скрытые пружины всей манифестации, которая подготавливалась на квартире у Рылеева, ему не могли быть известны. По соображениям конспирации он вряд ли мог быть приглашен на сугубо тайное совещание подпольной организации, в которую еще не был принят.

Учитывая все это, происхождение правки па рылеевской рукописи, видимо, следует объяснять следующим образом: в момент обсуждения на квартире Рылеева деталей похоронного шествия возник вопрос о чтении стихотворения. Ввиду отсутствия автора, текст был зачитан по рылеевской копии. Текст подвергся сокращению. В таком виде он запомнился Завалишину. Позже, когда Рылеев, в резуль-

тате принятого решения, посоветовал Кюхельбекеру читать стихотворение без первой строфы и показал ему отредактированный текст, Кюхельбекер обнаружил искажение пятого стиха, и Рылеев внес соответствующую поправку.

Восстановленная нами картина гипотетична, но она позволяет, как кажется, разъяснить противоречия, возникающие при изучении дошедших списков стихотворения.

Вопрос о том, почему именно Кюхельбекер был избран для чтения стихов на могиле, имеет немаловажное значение. А. Цейтлин считает, что «уже по одному тому, что Рылеев был руководителем Тайного общества, он никак не мог выступить с чтением стихов у могилы Чернова по соображениям элементарной конспирации. Положение секунданта убитого поэта обязывало Рылеева, конечно, к соблюдению внешнего спокойствия. Но этого мало. Рылеев был связан с Черновым и родственными узами... В своей совокупности эти три причины были чрезвычайно существенными и вполне могли помешать Рылееву выступить на кладбище с чтением стихов, призывавших к мести. Естественно было поручить их чтение другому».¹⁴

Вся эта цепь рассуждений построена без учета своеобразия морали той среды, к которой принадлежали участники трагических событий.

Политическая этика декабризма была своеобразной, соображения личной чести в ней играли особую и очень значительную роль. Забота человека о незапятнанности его личного доброго имени воспринималась как проявление уважения к человеческой личности вообще, т. е. как свободолобие. Не случайно декабристы не разделяли общего отрицательного отношения просветителей XVIII века (и, в частности, Радищева) к идее поединка.

В истории с дуэлью Чернова вопрос чести приобрел особое и для декабристов прямо политическое звучание. Дуэль Чернова и Новосильцева не случайно стала причиной первой в России уличной манифестации — она менее всего походила на обычное в то время столкновение двух бретеров. В ней видели гражданский подвиг — Чернов жертвовал жизнью для защиты чести. Не случайно лейтмотивом стихотворения стало слово «честь»:

Клянемся честью и Черновым.

Само условие дуэли было необычным, окрашенным в суровые, почти римские тона гражданственности и долга: Новосильцев должен был стреляться на смерть с братьями своей невесты по старшинству, а если бы ему удалось всех их перебить, то и со стариком-отцом. Это напоминало не светский поединок, жертвой которого бывал

приятель молодой,
Нескромным взглядом, иль ответом,
Или безделицей иной
Вас оскорбивший за бутылкой.

Вероятнее, что современникам на память приходил бй Горацев и Курицев Параллель была тем более ощутимой, что и у Тита Ливия братья-патриоты, сражаясь против врагов Рима, должны были убить жениха своей сестры. Сюжет этот, как пример ангийного понимания чести и патриотизма, привлекал декабристов: именно этот отрывок из Тита Ливия перевел в 1817 году Ф. Глинка;¹⁵ в России были известны гравюры с картины Давида «Клятва Горацев», бесспорно была известна и знаменитая трагедия Корнеля «Гораций», в которой старый Гораций-отец произносил знаменитые слова о том, что желал бы сыну почетной смерти, и радовался, что все его сыновья погибли, предпочтя смерть бесчестию.

Декабристы приложили много усилий к тому, чтобы дуэль Чернова и Новосильцева истолковать не как семейное, а как общественно-патриотическое дело. Братья Черновы, защищая честь своей сестры, выступили и против «питомцев пришлецов презренных». Это — патриотическое выступление против «царей трепещущих рабов», которые «святую ненавидят Русь».

Рылеев был связан с Черновым двойной связью: и как член тайного общества, и как близкий родственник. Поступок Новосильцева задевал и его честь, а жертвой «семейств надменных» пали его двоюродная сестра и брат. Семья Черновых, от отца, поставившего всех сыновей на барьер и готового разделить их участь,¹⁶ до дочери, покончившей самоубийством, как Лукреция, проявила то вы-

¹⁴ А. Цейтлин. Об авторе стихотворения «На смерть Чернова», стр. 264.

¹⁵ «Военный журнал», 1817, кн. 4.

¹⁶ После того, как Новосильцев и Чернов были ранены, Чернов-отец, как сообщает со слов Полторацкого В. Савинов, тут же у барьера «вызывал секунданта (т. е. самого Полторацкого, — Ю. Л.), но при последнем конце Новосильцев просил у него прощения и примирил их» (Шукинский сборник, вып. VII, стр. 351).

сокое чувство гражданской чести, которое воспиталось в поколении, воспринявшем от писателей XVIII века культ республиканской доблести и добродетели. В этих условиях всякая попытка Рылеева оградить себя от опасности, даже ради высших политических соображений, резко диссонировала бы со всей моральной атмосферой дела Черновых. Современники, например настроенный резко против Рылеева Завалишин, не замедлили бы это отметить. Никакие соображения политики не могли оправдать в глазах декабристов деяний, могущих бросить тень на личные качества человека: честность, храбрость, верность слову. Более того: еще устав Союза Благоденствия сформулировал устойчивую для декабристов мысль о том, что человек, не отличающийся личной добродетелью, не заслуживает и политического доверия. Вне понимания того, что личная честь воспринималась как освободительная идея, утрачивается смысл и всей кампании, развернутой членами тайного общества вокруг гибели Чернова.

Соображения конспирации могли, конечно, воспрепятствовать Рылееву выступить с чтением своих стихов (хотя они не помешали ему принять участие в дуэли в качестве секунданта, что могло навлечь репрессии, вплоть до высылки из столицы). Однако посылать вместо себя другого, подвергая его угрозе преследований, — это поступок, который бросал тень на личную храбрость и был несовместим со свойственной Рылееву рыцарской щепетильностью в вопросах чести. Необходимо иметь в виду и то, что кандидатура Кюхельбекера была в этом смысле особенно неудачной: во-первых, не зная еще о существовании тайного общества, он выступал бы не как рядовой конспиратор, сознательно принимающий на себя удар, направленный в руководителя, а как жертва, приносимая без ее собственного ведома на алтарь неизвестного ему замысла. Поступать так с другом — значило бы допускать вероломство, на которое Рылеев бесспорно не был способен. Во-вторых, из всех петербургских литераторов Кюхельбекер — и это прекрасно знали — был у правительства на самом дурном счету. Не было секретом и личное нерасположение к нему Александра I. В Петербурге он жил под постоянным дамокловым мечом, и малейшая неосторожность могла для него стать роковой. В этих условиях поведение Рылеева, в зависимости от того, кого считать автором стихотворения, получает совершенно различный смысл. В первом случае он не препятствует поэту, кипящему усердием к общественному благу, прочесть свои же собственные стихи, хотя и снимает наиболее одиозно звучащую строфу. Во втором — предоставляет нести за свое произведение ответственность тому, кто поплатился бы, вероятно, гораздо более сурово, чем он сам.

Что касается должности секунданта, то по дуэльному кодексу она обязывала к спокойствию лишь во время поединка. Более того: именно на секунданта, как на наиболее близкого человека, возлагалась, по правилам дуэли, защита чести и интересов своей стороны, вплоть до того, что наиболее завершенной и «классической» формой дуэли считалась «четверная», при которой после поединка основных противников происходила встреча секундантов. Таким образом, дуэльные обычаи и узы родства могли скорее побудить Рылеева к выступлению, чем остановить его на этом пути.

Подведем некоторые итоги. Можно приводить данные, компрометирующие Завалишина как мемуариста, можно сомневаться в осведомленности Герцена, Измайлова или Сулакадзева, но нельзя не учитывать единодушие свидетельств современников. Нельзя не учитывать и того, что *никто* из современников не назвал в данной связи имени Рылеева. Это тем более существенно, что, как мы видели, изучение хранящейся в Пушкинском доме рукописи не дает никаких данных для решительного вывода в пользу «рылеевской» версии.

Таким образом, есть веские соображения для того, чтобы сомневаться в принадлежности стихотворения «На смерть К. П. Чернова» перу Рылеева. Необходимы дальнейшие документальные разыскания, которые, возможно, окончательно прольют свет на происхождение этого загадочного и вместе с тем столь существенного для истории русской политической поэзии стихотворения.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. ЧИСТЯКОВА

НЕИЗВЕСТНОЕ «ОКНО РОСТА» В. В. МАЯКОВСКОГО

Среди «Окон Роста», хранящихся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, выявлен неизвестный плакат с текстом и рисунком В. В. Маяковского. Приводим текст этого плаката:

ПОМОГИТЕ ГОЛОДАЮЩИМ!

1. На этот красный призывный крест спешите, граждане, изо всех мест.
2. Что бы, кто бы, как бы и чем бы мог бросился помогать со всех ног.
3. У кого лишняя тыща есть тыщу спеши скорее весть.
4. У кого хлеба лишний кусок несть спеши со всех ног.
5. Уговаривайте друг дружку жертву класть сборщикам в кружку.
6. Устрой концерты, устрой спектакли.
7. Одним словом, этак ли, так ли всю неделю, день за днем
8. помогай голодающему, заботься о нем!
9. А главное агитируйте в эти недели:
10. надо мол, чтоб голодные ежедневно ели.
11. А для этого не случайно помогай
(когда не лень!),
12. а регулярно на каждый день.

Главполитпросвет № 414

Плакат имеет характерный для «Окон Роста» вид: двенадцать отдельных изображений с короткими стихотворными подписями. На последнем, двенадцатом, рисунке пометка — «Главполитпросвет № 414», которая позволяет датировать плакат ноябрем 1921 года. Известно, что Главполитпросвет, в ведение которого перешло от Роста издательство плакатов, выпускал их с февраля 1921 года до января 1922 года.

В рисунке плаката легко обнаруживаются свойственные Маяковскому черты: предельно лаконичный и вместе с тем очень выразительный силуэт, стремительные движения, яркие краски. Единый стиль «Окон Роста» не уничтожал индивидуальных различий в творчестве Черемных, Маяковского, Малотина — ведущих художников Московского отделения. Каждый из них по-своему трактовал фигуры неизменных участников событий: рабочего, крестьянина, красноармейца, буржуя. Стремясь усилить действенный характер текста, Маяковский часто изображает фигуру рабочего, который как бы обращается от лица автора к зрителю. Строил он эту фигуру обычно в виде силуэта, ограниченного прямыми линиями, со сплошной заливкой одним, чаще всего красным цветом. В плакате «Помогите голодающим!» этот персонаж присутствует на нескольких рисунках (№№ 1, 5, 6, 7 и 9): он убеждает, выступает с трибуны, а иногда активно вмешивается в ход событий. как например на рисунке № 5 (берет за руку прохожего и указывает ему на кружку с красным крестом). Стремительными действиями этого рабочего-агитатора обведены все кадры листа. Подобного рода изображения встречаются на многих других «Окнах» Главполитпросвета, выполненных Маяковским (например, «Сколько миллионов го-

лодных? Десять!» (ГПП № 385);¹ «Штык красноармейца возможность дал...» (ГПП № 403)² и др.).

Столь же характерны для «Окон Роста» Маяковского изображения рабочего и крестьянина, бегущих с пожертвованиями. Приподнятый, взволнованный характер текстов Маяковского сам собою предполагал, что люди, к которым обращен не терпящий промедления призыв, спешат его выполнить и не идут, а бегут. С та-



кими же, как в «Окне» под названием «Помогите голодающим!», изображениями бегущих людей мы встречаемся во многих других «Окнах» Главполитпросвета, собранных в альбоме «Грозный смех», который подготовил к печати еще сам Маяковский (например, ГПП №№ 141, 143, 144, 145 и др.).

Сопоставление деталей (преувеличенный шаг у бегущих фигур, своеобразная трактовка рук и головы) и отдельных образов (голодающие крестьяне в плакатах о голоде и особенно обыватели, которые не торопятся помогать голодающим или помогают им от случая к случаю и поэтому изображены в присутствии Маяковского остро сатирическом плане) окончательно убеждает в том, что рисунок плаката выполнен самим В. В. Маяковским.

¹ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1957, стр. 423.

² Там же, стр. 431.

Публикуемый плакат «Помогите голодающим!» (ГПП № 414) примыкает к плакату с текстом Маяковского «Вот по 11-е ноября отчет» (ГПП № 413),³ представлявшему сводку о борьбе с голодом.

В стихотворных подписях этих двух плакатов имеет место сходство тематики и текстовое совпадение:

ФРАНЦУЗСКОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО ВЫБРАЛО ДЛЯ ПОМОЩИ ГОЛОДАЮЩИМ КОМИТЕТ ИЗ ТРЕХ: ЖИРО, ПО и КУЛАНС.



1. У кого это такая
симпатичнейшая рожа?

2. Наш старый знакомый,
спекулянт ЖИРО-ЖЕ!
ГУБРАБИС.

ГПП № 413: 8. Беги с пожертвованием *со всех ног!*⁴

ГПП № 414: 2. Бросился помогать *со всех ног.*

Плакат Маяковского о голоде «Вот что для голодающих прислали из-за границы государства, ассоциации и частные лица», выполненный в октябре того же года (ГПП № 364), имеет аналогичную концовку:

12. и все, что собрать смог

беги сдавать *со всех ног.*⁵

³ Там же, стр. 432 (это самый последний из опубликованных текстов Маяковского в «Окнах» Главполитпросвета за ноябрь 1921 года).

⁴ Там же. Здесь и далее курсив в цитатах из «Окон Роста» Маяковского наш, — А. Ч.

⁵ Там же, стр. 415.

Можно указать также на использование одинаковых рифм. Например, рифма «ели — недели» встречается и в тексте сентябрьского плаката о голоде «Да здравствуют недели помощи по всей республике!» (ГПП № 361):⁶

- ГПП № 361: 3. Но помни,
 чтоб голодающие
 и обсеменились
 4. и ели,
 5. недостаточно только одной недели.
 ГПП № 414: 9. А главное агитируйте в эти недели:
 10. Надо мол, чтоб голодные ежедневно ели.

Решающим в данном случае доказательством авторства Маяковского является принадлежность ему рисунка плаката. Систематическое изучение текстов Маяковского к «Окнам» Роста и Главполитпросвета, проводившееся в Москве В. Д. Дувакиным, показало, что Маяковский никогда не делал рисунков на чужие тексты. Этот вывод был подтвержден и непосредственными участниками выпуска «Окон Роста».⁷

В коллекции «Окон Роста», хранящихся в Государственной Публичной библиотеке, обнаружен еще один плакат, отсутствующий в богатейших собраниях «Окон Роста» в Москве. Рисунок этого плаката принадлежит И. А. Малютину,⁸ а текст, по нашему предположению, — Маяковскому. Вот он:

Французское правительство выбрало
 для помощи голодающим комитет
 из трех: Жиро, По и Нуланс.

1. У кого это такая симпатичнейшая рожа?
2. Наш старый знакомый спекулянт Жиро же!
 Губрабис б/№

В полное собрание сочинений Маяковского включен текст плаката неизвестного художника под тем же заголовком.

Французское правительство выбрало
 для помощи голодающим комитет
 из трех: Жиро, По и Нуланс.

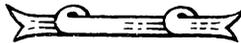
1. Чья это физиономия так мило улыбунулась?
2. Наш старый знакомый посол Нуланс!⁹

Губрабис б/№

Оба эти плаката выполнены по заказу Губрабиса в сентябре 1921 года и посвящены разоблачению неприглядных действий французского правительства, включившего в состав комитета под видом помощи голодающим трех самых отъявленных реакционеров.

Как известно, этой махрово-реакционной тройке посвящено еще несколько блестящих сатирических плакатов с текстами Маяковского.¹⁰

Публикуемый нами текст «1. У кого это такая симпатичнейшая рожа?», по всей вероятности, также принадлежит Маяковскому. Сопоставление текста обоих «Окон» убеждает в том, что подписи, изобличающие Жиро и Нуланса, явно сделаны одним и тем же лицом. Двустипшия имеют одинаковую структуру: однотипный вопрос и рифмующийся ответ, причем в обоих случаях рифмуется фамилия. Оба плаката представляют реализацию единого замысла Маяковского, осуществленного двумя разными художниками на основе предложенных им текстов.



⁶ Там же, стр. 414.

⁷ Там же, стр. 475.

⁸ Принадлежность рисунка И. А. Малютину явно обнаруживается при сравнении трактовки лица и рук персонажей, изображенных на плакате, с трактовкой на плакате под названием «Прекрасная Елена» (Губрабис б/№, текст В. В. Маяковского, рис. И. А. Малютин), хранящемся в Государственной Публичной библиотеке им М. Е. Салтыкова-Щедрина.

⁹ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 3, стр. 394—395.

¹⁰ «И в Самаре и в Рязани очень рады крестьяне...» (ГПП № 315, художник М. М. Черемных); «В шикарном вагоне, в вагоне салоне...» (ГПП № 316, художник М. М. Черемных); «Прекрасная Елена» (Губрабис б/№, художник И. А. Малютин).

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ О РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. ГОРЬКОГО

В 1899 году в Бутырской тюрьме (Москва) сжег себя студент-нижегородец Герман Ливен. Хоронили его на родине, в Нижнем Новгороде. Похороны были скорее политической демонстрацией. «... Собралось 8000 народу, масса венков, гроб несли на руках студенты. Пели все время и говорилось много хороших речей. Настроение здесь живое», — писал 23 апреля 1899 года М. Горький Л. Средину.¹ Тут же, после похорон Ливена, М. Горький написал «на эту тему рассказ и еще кое-что».²

Весной 1901 года революционные студенты, высланные в Нижний Новгород, решили организовать большую политическую демонстрацию, приурочив ее к годовщине смерти Ливена (8 апреля). О подготовке к демонстрации нижегородские жандармы узнали из перехваченного охранкой письма студента Стефана Корсака.³ Готовящаяся демонстрация перепугала нижегородские власти, и они вынуждены были пойти на «меньшее зло» — разрешить «свободное» (без присутствия полиции) собрание «отцов и детей», т. е. революционных студентов и либеральной верхушки города. Это собрание было организовано по инициативе М. Горького. Собрание, проходившее днем 7 апреля в здании Всесословного клуба,⁴ решило демонстрации не организовывать, причем за это выступили не только «отцы города», но и ряд студентов. В отношении Департамента полиции от 9 апреля 1901 года за № 627 Нижегородское жандармское управление сообщало, что студенты «высказались против демонстрации на том основании, что эта демонстрация будет иметь, по их мнению, слишком серьезные последствия для Пешкова и что вопрос сводится к выбору: или Пешков или демонстрация».⁵ Один из участников этого собрания, высланный из Москвы студент, член Нижегородского комитета РСДРП, друг М. Горького А. В. Яровицкий писал своему брату 8 мая 1901 года: «... 8 апреля хотели устроить уличную демонстрацию по поводу годовщины Ливена. Тогда губернатор разрешил устроить в большом зале Всесословного клуба сходку студентов совместно с частными лицами. Было около 200 человек, в том числе присяжные поверенные, врачи, земские деятели, даже чиновники, один — весьма и весьма крупная величина в губернии, стоящая недалеко от губернатора. На этом собрании, на что губернатор и рассчитывал, либералы провалили демонстрацию, но решили, на что он не рассчитывал, послать петицию об отмене временных правил».⁶ Эту петицию об отмене драконовских «временных правил» (направленных против революционного движения студентов) написал М. Горький.⁷

Хотя демонстрация 8 апреля и не состоялась, студенты решили выпустить прокламацию о Г. Ливене. Известно, что «в 1901 г. М. Горький участвовал в составлении прокламации по поводу годовщины смерти студента Ливена».⁸ Однако найти

¹ М. Горький. Материалы и исследования, II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 162.

² Там же. Рассказ этот («Без названия») найден и опубликован в 1936 году во втором сборнике «Материалов и исследований» (стр. 53—63). Другого упомянутого в письме текста («кое-что», по-видимому, прокламация или обращение), подписанного Горьким, не обнаружено.

³ Горьковский областной архив, ф. 5, оп. 1, 1901 г., ед. хр. 101, л. 2.

⁴ Подробно об этом собрании пишет председательствовавший на нем В. А. Десницкий в статье «М. Горький нижегородских лет» (В. Десницкий. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитгиздат, М., 1959, стр. 37—45).

⁵ Горьковский областной архив, ф. 5, оп. 1, 1891 г., ед. хр. 9, л. 228 об.

⁶ Личный архив В. В. Яровицкой-Кавалеровой (Москва).

⁷ Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 1. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 312.

⁸ М. Горький. Материалы и исследования, II, стр. 162.

эту прокламацию до сих пор не удавалось. Ее не оказалось в фондах охранки, жандармского управления, секретного стола губернатора и пр. Но вот в фонде семеновского уездного полицейского пристава мною был обнаружен интересный документ.⁹ Малограмотный, но верный служака доносит начальству, что 8 апреля 1901 года (т. е. в годовщину смерти Ливена) большая группа студентов и курсисток на лодках приезжала из Нижнего Новгорода. А спустя несколько дней, 15 апреля, вновь, как сообщает пристав, «на Моховую гору приехали из Нижнего Новгорода около 30 студентов и курсисток и проехали на дачу городского архитектора Малиновского с сестрою последнего... В этот же день часть студентов приходила в трактир Цветкова за водкою, где одним из студентов, как будто ненужная бумага, было брошено смятое гектографическое на полулисте письмо о смерти студента Ливена. Письмо это при сем представляется».¹⁰ И далее — сама прокламация: «В апреле — годовщина смерти Г. Ливена, студента-нижегородца. Он умер 8-го апреля 1899 г. в тюрьме. Его арестовала московская полиция. Он просидел 2 месяца, сам не зная за что, в одиночном заключении и мог бы просидеть и гораздо дольше, если бы не нашел способа освободиться. Он облил себя керосином, зажег и через два дня умер в тюремной больнице. На запрос отца, за какое преступление Ливена держали в тюрьме, был дан ответ, что он подозревается в участии в недозволенном кружке, но что по дознанию он признан невиновным. Так погиб не один Ливен. Ежегодно полиция арестует по таким подозрениям тысячи людей; их без суда держат в тюрьмах месяцы, нередко годы и ежегодно из них многие кончают самоубийством или помешательством. С каждым из студентов — и не только из студентов — может случиться то же, что было и с Ливеном. Но и тот, кто благополучно выходит из тюрьмы по полному отсутствию оснований для обвинения, никогда не забудет ночного вторжения полиции, гнетущей тоски одиночного заключения и горечи сознания полной беззащитности перед грубым насилием.

Студенты слишком часто видят все это своими глазами, и поэтому всегда в списке требований студентов стоит требование защиты личности от произвола полиции, и пока не будет обеспечена эта защита, студенты не могут успокоиться. Каждый знает, что такое полиция, каждый знает, много ли у высших и низших чинов ее беспристрастия, осторожности, уважения к законности, уважения к человеческой личности. Неужели же можно оставить в руках этой полиции возможность „по подозрению“ мучить и губить людей?»¹¹

Мы не можем безоговорочно утверждать, что автор этой прокламации — М. Горький. Но исходя из известных нам фактов можно предполагать, что она была написана не без его участия.

В тот день, когда группа студентов была на Моховых горах и «эбронил» прокламацию о Ливене, Нижегородское жандармское управление получило телеграфное распоряжение директора Департамента полиции об аресте М. Горького. В ночь с 16 по 17 апреля Горький был арестован. При аресте у Горького были отобраны в качестве «вещественных доказательств» «конспект обстоятельств, касающихся содержания под стражей студента Германа Ливена и его смерти», и «прошение родителей студента Германа Ливена к прокурору Московской судебной палаты».¹²

Сразу же после ареста М. Горького (в эту же ночь был арестован также Скиталец и большая группа студентов) была выпущена листовка: «В ночь на 17 апреля в Н. Новгороде по распоряжению прокурора Утина полиция арестовала 14 человек и произвела много обысков. В числе арестованных находятся известные всей России писатели М. Горький и Скиталец. Остальные или только что окончившие университет, или учащаяся молодежь: студенты, барышни; есть даже гимназист 5 класса и гимназист 7 класса... Врываючися ночью в дома мирных людей, перерывают все вверх дном, арестуют даже несовершеннолетних, почти детей, даже больных, бог знает за какую вину. Говорят, будто их обвиняют в распространении листовок, в которых написано о студенческом движении. Если так, то почему же взяли 14 человек? Ведь все учащиеся распространяли такие листовки. Или хотелось, чтобы общество узнало о том, что творится у нас на Руси? Из газет, даже из правительственных сообщений, мало правды узнаешь. Просто-напросто прокурор Утин хочет выслужиться и выдумывает „политическое“ дело, хватает невинных людей, держит их в одиночном заключении. Это не единичный факт: такие факты много

⁹ В Семеновский уезд входила дачная местность под Нижним Новгородом Моховые горы, где были дачи многих общественных и культурных деятелей города и куда часто ездил М. Горький. Приставу второго стана, в чьем ведении были Моховые горы, было приказано следить за всеми дачниками и их гостями.

¹⁰ Горьковский областной архив, ф. 57, 1900 г., ед. хр. 583, л. 14 об.

¹¹ Там же, л. 15.

¹² Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 1, стр. 315.

раз проходили, повторяются и теперь. Дождется правительство новых демонстраций, более крупных, чем прежние!»¹³

Ленинская «Искра», сообщив в заметке «Полицейский набег на литературу» об аресте Горького и ряда других литераторов, писала: «... кто сеет ветер, пожнет непрременно бурю!»¹⁴

В тюрьме М. Горький получил четвертый номер «Жизни», в котором была напечатана «Песня о Буревестнике». На другой же день после ареста Горького возле нижегородской тюрьмы на Острожной площади стала собираться молодежь, стихийно возникали митинги.

М. Горький был выпущен через месяц, 17 мая 1901 года. Но долго еще он был под домашним арестом. Близкий к Горькому А. В. Яровицкий пишет своему брату 27 мая 1901 года: «Горького выпустили под домашний арест, и потому на черной и парадной лестнице сидит по городовому. Следят за ним четыре сыщика. В городе все возмущены его арестом, даже купцы, мещане и те сочувствуют и очень интересуются его судьбой».¹⁵ Когда в начале июня Горький был освобожден из-под домашнего ареста, А. В. Яровицкий писал брату: «Горького, наконец, освободили из-под домашнего ареста, он был в очень скверном настроении, скучал и не мог ничего делать. Теперь пишет на всех порах. Выпустили его под особый надзор!»¹⁶

Этот особый надзор тянулся больше года. Летом следующего года в арзамаской ссылке М. Горький пишет заявление министру юстиции, которое до сих пор оставалось неизвестным литературоведам. Написал это заявление М. Горький 16 июля: в этот день в Арзамасе состоялся суд над сестрами В. и Ю. Кольберг. М. Горький выступал на суде в качестве свидетеля защиты, а защищать подсудимых приехал из Нижнего Новгорода приглашенный Горьким присяжный поверенный А. В. Яворовский. На другой день, 17 июля, Яворовский уехал из Арзамаса и увез заявление Горького. Готовя заявление для отсылки министру, юрист вычеркнул ряд наиболее резких мест, кое-где «исправил» текст, смягчил обороты. Через несколько дней — 10 августа — М. Горький был освобожден от особого надзора полиции, и необходимость в отсылке заявления отпала. Так это заявление и осталось в делах А. В. Яворовского, а сейчас находится у его сына. Публикуем этот интересный документ, конечно, без исправлений, сделанных юристом, восстанавливая горьковский текст.

«Его высокопревосходительству господину министру юстиции

литератора Алексея Максимовича Пешкова (М. Горького)

З а я в л е н и е

В ночь с 16-го на 17-е апреля 1901 г. в квартиру мою в г. Н. Новгороде явился прокурор нижегородского окружного суда г. Утин в сопровождении жандармов, полиции, понятых и заявил мне, что я обвиняюсь в хранении и распространении нелегальных сочинений и что поэтому он должен произвести у меня обыск. Обыск был произведен очень тщательно, причем были обысканы и вещи находившегося в гостях у меня нотариуса г. Самары Александра Александровича Смирнова. Само собой разумеется, что нелегальных сочинений найдено не было, о чем и составили протокол. Затем мне было прочитано заранее составленное постановление об аресте моем как лица, обвиняемого уже „в составлении, печатании и распространении воззваний, имевших целью вызвать среди местных рабочих противоправительственные волнения в пределах апреля или мая месяца“. Формулировка постановления — если я твердо помню — была именно такова, в нем употреблялось „дли“, что тогда же, при чтении постановления, невольно заставило меня усомниться в самом факте существования воззваний. Ибо если таковые воззвания действительно существовали, в них, полагаю, время волнений было бы назначено более точно.

Затем я был заключен в местный тюремный замок.

Во время производства следствия воззваний, в составлении которых я обвинялся, мне, несмотря на мое требование, предъявлено не было, и это обстоятельство окончательно убедило меня в странном факте: меня обвиняют в совершении поступка, который ни мною, ни кем-либо иным, очевидно, совершен не был.

Потом ко мне было предъявлено обвинение в том, что я купил в Петербурге и привез в Нижний мимеограф, но таковой опять-таки предъявлен мне не был,

¹³ Горьковский областной архив, ф. 64-с, оп. 1, 1901 г., ед. хр. 2605, лл. 163—164.

¹⁴ «Искра», 1901, № 5, июнь.

¹⁵ Личный архив В. В. Яровицкой-Кавалеровой.

¹⁶ Там же.

а предъявляли мне ящик красок, действительно купленный мною в Петербурге и привезенный в подарок одному из моих знакомых.

Через месяц я был выпущен из тюрьмы под домашний арест, а через три недели отдан под особый надзор полиции, под каковым состою по сие время, т. е. вот уже более года.

Обращая внимание Вашего высокопревосходительства на недоказанность и неосновательность предъявленных ко мне обвинений и находя, что подобная медлительность следственного производства не может быть допустима в стране, где — полагаю — должна бы существовать и законность, и уважение к правам личности, я прошу Ваше высокопревосходительство сделать зависящие от Вас распоряжения об ускорении следствия по предъявленным ко мне обвинениям.

Вместе с тем покорно просил бы Ваше высокопревосходительство не смотреть на это мое заявление как на жалобу.

Алексей Пепков»¹⁷

Последнее замечание знаменательно: революционный писатель обращается к царскому министру с заявлением, а не с жалобой!



¹⁷ Личный архив Г. А. Яворовского (г. Горький).

О ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА У М. ГОРЬКОГО

До недавнего времени внимание специалистов-литературоведов почти не привлекал один жанр, границы которого, пожалуй, еще и сейчас недостаточно четко очерчены. Мы имеем в виду художественный очерк-воспоминание, посвященный кому-либо из современников автора, короче говоря — литературный портрет. Порою так называют литературно-критические этюды, т. е. исследования жизни и творчества отдельных писателей. Однако это разные жанры, и их не следует смешивать.

Литературный портрет в его установившихся очертаниях является одновременно и мемуаром, и подлинно художественным произведением, а иногда и своеобразным критическим исследованием (если речь идет о писателе или художнике). Пишется он, как правило, на основе личных впечатлений, воспоминаний от встреч с данным человеком и создается по законам художественного произведения, в то время как задача автора литературно-критического этюда — выявить лишь своеобразие творчества данного писателя, дать обобщенную критическую оценку его деятельности.

В числе писателей-классиков, запечатлевших в таких очерках образы своих великих современников, в первую очередь следует назвать И. Тургенева, И. Гончарова и особенно А. Герцена с его блестящей галереей литературных портретов в «Былом и думах».

Одно из видных мест среди авторов — создателей литературных портретов в русской и советской литературе несомненно принадлежит М. Горькому. Со времени опубликования его первых мемуарных очерков прошло уже более полувека, но они, как прежде, читаются с захватывающим интересом. Именно поэтому как литературное событие был воспринят выход в свет отдельным изданием книги М. Горького «Литературные портреты».¹ В этой книге собраны все литературные портреты, созданные писателем с 1904 по 1936 год. Известно, что Горький, публикуя свои портреты, всегда стремился сгруппировать их, поступаясь даже хронологическим принципом, лежащим в основе изданий. Писатель считал, что эти произведения в идейно-художественном, жанровом отношении — одного плана и, собранные вместе, выгодно дополняют друг друга, составляют художественно цельную книгу. В тридцатитомном собрании сочинений Горького (1949—1955) эта воля автора не была учтена: литературные портреты рассредоточены по разным томам, в зависимости от даты выхода в свет того или другого произведения, и в довершение ко всему исключен один из лучших очерков — «Леонид Андреев». Таким образом, книга «Литературные портреты» самим фактом своего появления как бы ликвидировала допущенный в отношении авторской воли Горького произвол.²

О литературных портретах Горького создана большая критическая литература.³ Но если нет недостатка в работах, так или иначе выясняющих идейно-те-

¹ М. Горький. Литературные портреты. Гослитиздат, 1959.

² Следует сказать, однако, что составители наряду с литературными портретами неоправданно включили в книгу отдельные черновые, рабочие заметки и зарисовки, сделанные Горьким для себя (к примеру такие, как «Вяч. Иванов», «О Муссолини», «О Стефано Жеромском» и др.). Против публикации этих зарисовок среди законченных высокохудожественных произведений говорит не только их фрагментарный характер, но и их содержание: за редким исключением литературный портрет Горького посвящался писателю передовых взглядов и убеждений или революционеру. Серия портретов, созданных Горьким, — это галерея выдающихся людей своего времени, и вряд ли он собирался писать такой очерк, например, о Муссолини.

³ Н. Д. Абкина. Очерк М. Горького «Лев Толстой». «Ученые записки Горьковского государственного университета» (Сборник статей о Л. Н. Толстом), 1956, вып. 29, стр. 121—134; А. В. Васильев. Литературные портреты замечательных и интересных людей в творчестве А. М. Горького. «Ученые записки Пятигорского государственного педагогического института», 1957, т. 15, стр. 75—314; Г. Цурикова. Очерк-портрет. В кн.: Пути советского очерка. Сборник литературно-крити-

матический замысел отдельных очерков, то значительно меньше сделано для выявления своеобразия их жанровой специфики.⁴ Непосредственно этому вопросу посвящена работа Е. Тагера, опубликованная в сборнике «О художественном мастерстве М. Горького».⁵ В ней много свежих, интересных наблюдений и выводов. Автор статьи останавливается на происхождении термина «литературный портрет», намечает черты сходства и различия живописного портрета с литературным и значительную часть своей работы посвящает рассмотрению его жанровой структуры. В этой связи Е. Тагер затрагивает такие вопросы, как достоверность и художественный вымысел, средства и приемы характеристики героя, сюжет и композиция. Е. Тагер сравнивает литературные портреты Горького с портретами И. Гончарова, И. Тургенева и А. Герцена.

Однако и в этой содержательной статье имеется ряд существенных недостатков. Так, например, определяя границы жанра литературного портрета, автор рассматривает лишь некоторые его компоненты. В статье не говорится о роли и своеобразии Горького-критика в литературных портретах. Следует также заметить, что, стремясь раскрыть новаторство М. Горького в этом жанре, исследователь несправедлив в оценке достижений некоторых классиков русской литературы. Так, Е. Тагер утверждает, что Герцен в «Былом и думах» «стремится в первую очередь к воплощению образа времени, исторической эпохи, а не индивидуальной личности» (стр. 397),⁶ в то время как у Горького детали быта, приметы исторической обстановки, пейзаж, по мнению автора, лишь «фон» литературного портрета, «все поле изображения» которого заполняют «речь героя, его реакции, оценки, жесты» (стр. 395).

Выдвигая на первый план у Герцена изображение исторической обстановки, исследователь, хочет он того или нет, преуменьшает значение блестящей галереи индивидуальных образов, созданных автором «Былого и дум».

Отличие и своеобразие Горького-портретиста по сравнению его с Герценом Е. Тагер видит не только в преувеличенном, как он утверждает, внимании к личности героя, но и в том, какое место отводится «авторскому, осмысливающему началу», образу мемуариста. При этом Е. Тагер преувеличивает роль образа мемуариста у Герцена и Тургенева и преуменьшает функции авторского начала в горьковских портретах. «Воспоминания Тургенева о Белинском, — говорится в статье, — это классический пример портрета, почти целиком растворенного в авторской характеристике» (стр. 326). По мнению исследователя, в этом портрете «конкретно-образительным материалам отведена скромная роль подножия для того монумента, который возводится в авторских подытоживающих характеристиках» (стр. 397). «Авторскому „я“ принадлежит решающая, конструктивная роль в „Былом и думах“» (стр. 399). Что же касается горьковских произведений, то в них, как пишет Тагер, «авторская интерпретация лишь вторит тому, что уже заключено в самой портретной живописи» (стр. 400).

Тагер подчеркивает: «Литературные портреты Горького отличает удивительная наглядность в демонстрации характера, преобладание объективного показа рисуемой личности над оценками и истолкованиями от лица автора» (стр. 395). С этим высказыванием можно было бы согласиться, если бы упомянутые черты горьковских портретов не выдавались Е. Тагером за черты новаторские, за нечто такое, что не было свойственно предшественникам Горького: ведь и Герцену, и

ческих статей. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 244—274; В. Баранов. М. Горький о Чехове (к вопросу о жанре литературного портрета). «Днепр», 1958, № 1, стр. 102—113; Л. П. Жак. К творческой истории книги А. М. Горького о Л. Н. Толстом. «Ученые записки Шуйского государственного педагогического института», 1958, вып. 7, стр. 119—145; Н. В. Николаев. О творческой истории очерка М. Горького «А. П. Чехов». «Ученые записки Черновицкого государственного университета», 1958, т. 29, вып. 5, стр. 37—49; Н. Полозкова. Чехов в воспоминаниях Горького. «Урал», 1960, № 1, стр. 175—180; В. Александров. В зеркале Горького (А. М. Горький об А. П. Чехове). «Звезда Востока», 1960, № 1, стр. 149—153, и др.

⁴ Мало что нового в этом отношении добавляет вступительная статья Е. Тагера к книге «Литературные портреты»: здесь лишь прослеживается история возникновения стдльных произведений и дается краткий анализ их содержания.

⁵ Е. Б. Тагер. Жанр литературного портрета в творчестве Горького. В кн.: О художественном мастерстве М. Горького. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1960. В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте.

⁶ «В этом феерическом каскаде метких характеристик, — читаем мы у Е. Тагера, — портретные штрихи важны не сами по себе, а как слагаемые некоего целого, картины, рисуемой общественную жизнь России за два с лишним десятилетия. Перед читателем встает динамический образ исторической действительности...» (стр. 398).

Тургеневу, и Гончарову были присущи «наглядность в демонстрации характера» и «объективный показ личности». И Горький в этом плане, конечно, не явился первооткрывателем.

Целый ряд неточных выводов и заключений в статье Е. Тагера обусловлен тем, что в основу широких обобщений положены наблюдения не над всеми литературными портретами Горького, а лишь над некоторыми из них.⁷

Таким образом, далеко не все вопросы, связанные с исследованием жанра литературного портрета в творчестве М. Горького, разрешены удовлетворительно. Восполнить некоторые имеющиеся пробелы — задача настоящей статьи.

На протяжении многих лет жизни М. Горький не расставался с мыслью написать историю русской литературы, охарактеризовать историко-литературный процесс и творческий путь различных писателей. Свои критические суждения о многих собратях по перу он неоднократно высказывал в статьях и выступлениях. Другими словами, рядом с Горьким-художником всегда был Горький-критик. И если, как правило, действовали они «попеременно», то в жанре литературного портрета слились лучшие черты художника и исследователя.

Во всех литературных портретах М. Горький в той или иной форме дает оценку творчества писателя, образ которого он воссоздает: автор или анализирует некоторые наиболее характерные произведения, или выявляет своеобразие его литературно-эстетических взглядов. Довольно подробно, к примеру, очерчен облик беллетриста-народника Н. Е. Каронина-Петропавловского: его «возвышенное» служение литературе, верность своим идеям. Показывает Горький и то, что роднило и сближало Каронина с писателями-разночинцами, а также — отличие его от них. В портрете «В. Г. Короленко» упор сделан на изображении Короленко — наставника начинающих писателей, в то же время мы хорошо представляем его как требовательного к себе и другим большого художника и общественного деятеля, страстного публициста, который никогда не оставался равнодушным к несправедливости и беззаконию.

Почти во всех литературных портретах, посвященных писателям, нетрудно обнаружить стремление Горького провести параллель между художником и человеком, показать, что многое из того, что характеризует писателя в жизни, в той или иной форме находит свое отражение в творчестве. Особенно ярко это проявляется в очерке «А. П. Чехов»: Горький пишет о необыкновенной доброте Чехова, его любви к простому человеку и — о гуманизме его произведений, о нетерпимом отношении его к фальши, пошлости, мещанству, о его любви к труду и воспевании им труда и т. д.

Определяя место и значение каждого из писателей, выявляя своеобразие их художественного дарования, Горький одновременно ведет полемику с тенденциозными, а иногда и глубоко ошибочными суждениями, существовавшими в критике того времени. Оригинальную и подлинно научную оценку у Горького получает творчество С. Есенина, Гарина-Михайловского. Как подлинно новое слово о Толстом — человеке и художнике был воспринят литературный портрет «Лев Толстой»: Горький одним из первых воссоздал облик самого сложного из людей XIX века во всем многообразии отношений его к искусству, науке, мужику, проблемам религии и т. д.

Каждый литературный портрет М. Горького являлся не просто воспоминанием о прошлом, но и актуальным произведением. Так, первый созданный писателем литературный портрет — «А. П. Чехов» — появился в момент активного выступления Горького против мещанства и в значительной степени был отражением этой борьбы, как и многие другие произведения этого периода (1904—1905). Во время реакции (1907—1912), когда многие литераторы, позабыв о высоком звании писателя, скатились до порнографии и надругательства над революцией и революционерами, Горький пишет портрет Каронина-Петропавловского, в котором показывает, «как светел» был русский писатель.

Создание литературного портрета у Горького обычно вызывалось желанием увековечить облик человека незаурядного — то ли своей героической судьбой, то ли «святым» служением литературе, народу. Привлекали внимание Горького-портретиста также те художники слова, встреча с которыми имела для его писательской судьбы решающее значение.

Естественно, что Горький не ограничивался целью показать значение данного писателя как творческой личности. Литературные портреты Горького — интерес-

⁷ Вряд ли, например, можно согласиться с тем, что в литературных портретах Горького образу мемуариста отводится второстепенная роль, если иметь в виду не только портрет «Лев Толстой», но и «Леонид Андреев», где в центре повествования два равнозначных образа — Л. Андреева и М. Горького.

нейшие мемуары, правдивейшие свидетельства очевидца. Отсюда их большая познавательная ценность, подлинно исторический подход в освещении фигуры писателя, примет времени, бытовой обстановки и литературного окружения. Это позволяет Горькому достоверно передать и внешние черты людей, с которыми ему довелось встречаться, и содержание разговоров с ними, их характерные привычки и сокровенные раздумья. Ведь именно благодаря Горькому-мемуаристу мы и сегодня довольно отчетливо можем представить себе облик, например, писателя-инженера Гарина-Михайловского: «тонкое лицо... красивый лоб под седоватыми волосами и удивительно молодые глаза». И в особенности неповторимо-индивидуальные приметы его житейского поведения — манеры ходить, разговаривать, спорить: «...двигался быстро, но изящно, чувствовалось, что эта быстрота не от нервной расшатанности, а от избытка энергии. Говорил как будто небрежно, но на самом деле очень ловко и своеобразно построенными фразами».⁸

Писатель, как правило, рассказывает нам и об идейной позиции своего героя. нередко сообщая при этом очень ценные факты. От Горького мы узнаем о том, что Гарин-Михайловский «считал себя марксистом» и что «Марксов план реорганизации мира восхищал его своей широтой». Мемуарист рассказывает также, как Гарин-Михайловский в период революции 1905 года материально помогал социал-демократической партии: «Было это в Куоккале, летом 1905 года. Н. Г. Гарин привез мне для передачи Л. Б. Красину в кассу партии 15 или 25 тысяч рублей» (т. 17, стр. 77, 80).

Для понимания своеобразия художественной структуры горьковских портретов очень важно уяснить, как соотносятся между собой мемуарная достоверность и точность в воспроизведении автобиографического материала с элементами художественного вымысла. Ведь писатель, даже при его очень цепкой памяти, не в состоянии был запомнить содержание всех разговоров, отдельных поргретных черточек людей, с которыми общался. По-видимому, он и не преследовал этой цели. С подобного рода материалом Горький обращался не как мемуарист-летописец, а как художник: в каждом данном портрете писатель ставил перед собой совершенно особую задачу, в соответствии с которой и отбирал факты и наблюдения, обобщал их, особо компоновал и под определенным углом истолковывал.

В многочисленных высказываниях Горького о типическом в искусстве содержится мысль, что процесс типизации заключается в отборе и оценке жизненного материала, творческой переработке его в сознании художника, в выявлении и заострении в одном образе таких черточек и сторон, которые в определенной степени характеризуют многих представителей данной социальной группы, профессии и т. д. Однако если в беллетристических произведениях типический образ — образ собирательный, который воссоздается из десятков и сотен типических черточек, то в литературных портретах автор имеет дело с единичным (реально существовавшим или существующим) лицом, с исторически достоверными фактами и событиями. Процесс типизации в данном случае заключается не в том, чтобы наградить изображаемую личность чертами, свойственными его собратьям по профессии, а в том, чтобы из высказываний данного человека, его поступков, черт внешнего облика отобрать все самое характерное.

Таким образом, чтобы понять своеобразие Горького-художника в литературных портретах, нам представляется важным выяснить, какие события, факты, бытовые детали биографического плана отбирались Горьким, какими мотивами он при этом руководствовался и, наконец, что определяло угол зрения в каждом отдельном случае.

В своих литературных портретах, давая представление о личности и творчестве писателя в целом, Горький стремился более ярко выявить одну из наиболее существенных сторон его облика. Объясняется это тем, что мемуарист относил данную черту к числу наиболее существенных и характерных для того или иного литератора и считал по каким-либо причинам своевременным напомнить о ней.

Ярче и глубже всего в литературном портрете «Лев Толстой» обнажается такое свойство натуры великого художника, как противоречивость. В воспоминаниях о Л. Андрееве господствует мысль, что пренебрежение к действительности рано или поздно губительно скажется на творчестве писателя, даже имея он огромный талант. Что касается литературных портретов «Н. Е. Каронин-Петропавловский» и «А. П. Чехов», то в них, как уже говорилось, автор подчеркивал ту или иную черту внутреннего облика своего героя в зависимости от задач общественно-литературной борьбы своего времени.

Отбор материала и его освещение в первую очередь были обусловлены у Горького этим стремлением более ярко выявить одну из черт облика своего современника и оценить «былое» с позиций сегодняшнего дня. Для того чтобы убедиться

⁸ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, Гослитиздат, М., 1952, стр. 68, 69. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

в справедливости сказанного, обратимся к очерку «А. П. Чехов». Горький часто встречался с Чеховым, неоднократно бывал у него (в Ялте в 1901—1902 годах), путешествовал вместе с ним (Владикавказ—Тифлис—Багуми—Ялта). Однако обо всем этом ни слова не говорится в его очерке о писателе. Горький не упомянул в своих воспоминаниях и о многих других событиях, имевших место в истории его дружбы с Чеховым.

Все сказанное в равной степени относится и к другим горьковским произведениям этого жанра. В письмах Горького, например, приводятся разговоры, которые он вел с Толстым, или различные высказывания последнего, но они не отражены в портрете «Лев Толстой». Много о посещениях Горьким Толстого и о его дружбе с Короленко и Л. Андреевым мы узнаем из мемуаров других писателей, автор же очерков «Лев Толстой», «В. Г. Короленко» и «Леонид Андреев» не считал нужным даже вскользь упомянуть об этом.

Известно, что отбор материала — только начало творческого процесса. Еще Белинский говорил, что «исторические факты не более как камни и кирпичи», которые нужно еще уметь определенным образом уложить, чтобы воздвигнуть изящное здание. Индивидуальность художника находит свое проявление в том, как по-своему истолковывает он то или иное событие, попавшее в его поле зрения, привлекает из факта тот смысл, который наилучшим образом и с наибольшей убедительностью раскрывает идейно-художественный замысел произведения.

В литературных портретах Горького («Лев Толстой», «А. П. Чехов», «Леонид Андреев») приводятся некоторые высказывания Толстого, Чехова, Андреева, а также ряд фактов и эпизодов из их жизни, которые используются в воспоминаниях Короленко, Бунина, Куприна, Вересаева, Чуковского, Телешова. Но у каждого из перечисленных писателей эти факты подаются и истолковываются очень своеобразно, по-своему. Куприн, как и многие другие мемуаристы, подробно рассказывает, например, о том, что Чехов любил разводить цветы, выращивать деревья и с неподдельной радостью любовался плодами своего труда. Об увлечении Чехова садоводством пишет и Горький, однако, стремясь подчеркнуть нетерпимое отношение Чехова к пошлости и мешчанству, он иначе осмысливает этот факт. В частности, он приводит слова Чехова, которые проливают свет на то, что лежало в основе его увлечения садоводством: «Если каждый человек на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!» (т. 5, стр. 431).

Под таким же углом зрения рассматривает Горький и «благородную любовь» Чехова к вещам, способность «любоваться ими как продуктом творчества духа человеческого» (т. 5, стр. 431).

Короленко, рассказывая о Чехове, как и Горький полемизирует с критиками, которые видели в ранних чеховских произведениях один лишь беззаботный смех. И Горький и Короленко ставят своей задачей показать, что даже в самых первых и с виду «легкомысленных» рассказах можно найти много серьезного и грустного. Но если Короленко подчеркивает лишь наличие глубокого содержания и меланхолии («ноги задумчивости, лиризма и особенной, только Чехову свойственной печали, уже прокрадывавшейся кое-где сквозь яркую смешливость», — еще более оттеняли молодое веселье этих действительно „пестрых“ рассказов»⁹), то Горький считает нужным подчеркнуть антимешчанскую направленность этих произведений, заостренность их против пошлости, лени, глупости российского обывателя.

«Антон Чехов, — читаем мы у Горького, — уже в первых рассказах своих умел открыть в тусклом море пошлости ее трагически мрачные шутки; стоит только внимательно прочитать его „юмористические“ рассказы, чтобы убедиться, как много за смешными словами и положениями — жестокого и противного...» (т. 5, стр. 427).

Все литературные портреты Горького написаны на основе автобиографического материала. Однако было бы заблуждением видеть в этих очерках «чистую» автобиографию и на этом основании, без каких бы то ни было оговорок, судить о жизненном и творческом пути писателя. В работе К. Д. Муратовой «Из литературной борьбы М. Горького. (К истории создания очерка «Писатель»)»¹⁰ уже отмечалось, что литературные портреты лишь весьма условно могут быть названы автобиографией, что Горькому был свойствен отказ от узкого автобиографизма даже в таких произведениях, как «Детство», «В людях», «Мои университеты».

В этом отношении характерно следующее признание автора, сделанное им

⁹ В. Г. Короленко. Собрание сочинений в 8 томах, т. 8, Гослитиздат, М., 1955, стр. 82.

¹⁰ К. Д. Муратова. Из литературной борьбы М. Горького (К истории создания очерка «Писатель»). «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1949, т. VIII, вып. 6, стр. 522—535.

в очерке о Л. Андрееве: «Весьма вероятно, что в ту пору я думал не так, как изображаю теперь, но старые мои мысли — неинтересно вспоминать».¹¹

Описывая встречу с тем или другим писателем, Горький нередко совмещает воедино некоторые факты и события. Так, в очерке о Короленко говорится о прогулке «ранним летним утром». На самом же деле Горький и Короленко в то время могли видеться лишь осенью. В очень малой степени заботился Горький и о том, чтобы передать последовательность событий, какая имела место в действительности. Это подтверждает опять же высказывание самого Горького, которое он сделал в уже цитированном очерке о Леониде Андрееве: «Я пишу, как подсказывает память, не заботясь о последовательности, о „хронологии“».¹²

«Однажды, — начинается очерк о Чехове, — он позвал меня к себе в деревню Кучук-Кой...» И это «однажды» говорит, что в данном случае речь идет не о первом посещении Горьким Чехова, но все предшествующее мемуарист опускает по каким-то лишь ему известным причинам.

Все литературные портреты, кроме очерка о Толстом, основу которого составили дневниковые заметки, сделанные сразу после бесед с великим писателем, создавались Горьким так, «как подсказывала память». И тем не менее во всех портретах непременно есть нечто «реально данное», что воспроизводится по возможности в нетронутом, очень близком к истине виде. Например, внешний облик человека, характерные особенности времени; содержание разговоров — приблизительное по формулировкам, но очень близкое по духу.

Естественно, что, кроме «реально данного», которое в основных своих чертах не может быть «домыслено», в очерках есть ряд конкретных подробностей, без которых всякий образ выглядит безжизненным. Само собой разумеется, что по прошествии многих лет Горький не мог вспомнить все до мельчайших подробностей, и ему приходилось их «домысливать».

Более двадцати лет прошло со времени встречи с Карониным, но это не мешало Горькому привести такие подробности: Каронин был «в стареньком, рыжем пиджаке, надетом на рубаху... на ворота рубахи одна пуговица оторвана» (т. 10, стр. 290).

В очерке о Чехове рассказывается о встрече писателя с пришедшим к нему учителем: «Антон Павлович внимательно слушал несладкую речь; в его грустных глазах поблескивала улыбка, вздрагивали морщинки на висках, и вот своим глубоким, мягким, точно матовым голосом он сам начинал говорить простые... слова...» (т. 5, стр. 419).

Во многом благодаря вот таким «мелочам» ладная, коренастая фигура Короленко делается почти осязаемой: мы узнаем, что у него «руки с мозолями на ладонях, должно быть, от весел или топора»; запоминается его манера разговаривать: «говорил охотно, весело, у него чудесно сияли глаза... бросив рукопись за стол, он подвинулся ко мне, положил руку на мое колено» (т. 15, стр. 34, 37).

Число цитат можно увеличить. Но и приведенные позволяют сделать вывод: несомненно, что подобные детали и черточки — порождение фантазии художника. Другое дело, что фантазия родилась на реальной почве: пусть Каронин носил не «рыжий» пиджак, а серый; у Чехова в тот миг не «поблескивала улыбка»... Подобное «домысливание» ничего общего не имеет с отступлением от правды: Каронин был действительно беден и, конечно, носил «старенький» пиджак; Чехова же без сомнения волновало несправие и неустроенность учителей, тяжкие условия их жизни.

Каждый эпизод и каждая деталь, черточка, едва уловимый штрих бывают у Горького, как правило, «нагружены» сполна. Оборванная пуговица «на ворота рубахи» у Каронина — это и очень конкретная деталь, и очень типичная: Каронин был писателем-разночинцем, а почти все они жили в нищете. «Мозоли» на руках у Короленко — не только свидетельство о чем-то «личном», но в этом и весьма характерное свойство его натуры: ему чужд был кабинетный образ жизни, он любил физический труд, любил бродить с котомкой за плечами, быть в гуще народа.

Что касается автобиографического момента в литературных портретах, то об этом можно говорить прежде всего потому, что в них рядом с образом того или иного писателя мы встречаем и образ мемуариста. Этот образ в каждом портрете выписан не с одинаковой образцовой силой. В одних очерках для характеристики образа мемуариста привлекаются и портретные зарисовки, и диалоги, и отзывы окружающих; в других — позицию мемуариста выявляют публицистические отступления, которые предшествуют конкретному изображению или заключают его; чаще же авторское отношение находит свое проявление в общем строе всего очерка: в тоне повествования, в выборе портретных деталей, во всем том, что весьма отчетливо проясняет симпатии и антипатии художника. Эти представления

¹¹ Книга с Леониде Андрееве. Пб.—Берлин, 1922, стр. 5.

¹² Там же, стр. 26.

о мемуаристе мы черпаем из автохарактеристик, часто поданных в ироническом тоне: «Осенью 89 г. я пришел из Царицына в Нижний... я ненавидел весь мир... род человеческий — за исключением двух телеграфистов и одной барышни — был мне глубоко противен» (т. 10, стр. 289).

Знакомясь с очерком о Каронине, мы как бы присутствуем при том, как молодой, нескладный юноша робко, волнуясь, стучится в дверь писателя. Читает ему свои первые стихи, внимательно слушает высказывания этого «правоверного» народника, литератора-разночинца; размышляет над тем, как относится Каронин к толстовцам.

«Полнокровен» образ мемуариста и в литературном портрете «В. Г. Короленко». Из этого очерка мы узнаем не только о том, как шло становление Горького-писателя, но и о том, как относился он к своему «наставнику», как много значили для начинающего писателя его поощрения. Так, после одного из разговоров, прощаясь с Короленко, Горький спросил: «Так вы думаете — я могу писать?» «Конечно! — воскликнул он, несколько удивленный...»

А далее следуют строчки, которые очень хорошо передают душевное состояние мемуариста: «Я вышел от него в бодром настроении человека, который после жаркого дня и великой усталости выкупался в прохладной воде лесной речки» (т. 15, стр. 35).

В литературных портретах «А. П. Чехов» и «Лев Толстой» нет «рассказов о себе», самохарактеристик. Пользуясь словами Горького, сказанными им о своих автобиографических произведениях, можно следующим образом охарактеризовать его авторское присутствие в этих портретах: он «ставил себя в позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни» (т. 24, стр. 223).

И действительно, в этих очерках можно лишь догадываться о присутствии мемуариста: автор, как правило, не «вмешивается» в ход повествования, не спешит высказать свои впечатления и чувства. И тем не менее читатель ни на минуту не сомневается в том, как относится автор ко всему, о чем повествуется. Иногда читателю помогают в этом публицистические отступления. Из таких отступлений — часто очень немногословных — мы узнаем, например, о том, что Горький «холодно» относился ко всем разговорам Толстого о боге. Или: в ответ на замечание Толстого, что он больше, чем Горький, мужик и «лучше чувствует по-мужицки», мы слышим авторский голос: «О, господа! Не надо ему хвастать этим, не надо!» (т. 14, стр. 270).

Если литературные портреты «А. П. Чехов» и «Лев Толстой» во многом отличаются от портретов «Н. Е. Каронин-Петропавловский» и «В. Г. Короленко» художественными средствами, воссоздающими образ мемуариста, то очерк «Леонид Андреев» непохож на все другие горьковские произведения этого жанра в силу особой роли, которую играет в нем образ рассказчика.

Андреев для Горького — уже не «учитель» («старший» современник), а один из близких друзей и — вместе с тем — постоянный «оппонент»: «Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые мы с Леонидом Николаевичем смотрели бы одинаково».¹³

Литературный портрет «Леонид Андреев» во многом отличается от других горьковских портретов. Поэтому невольно возникает вопрос: не претерпел ли этот жанр определенную эволюцию у Горького? Ведь очерк «Леонид Андреев» был написан в 1922 году, т. е. много лет спустя после создания портретов «А. П. Чехов» (1905), «Н. Е. Каронин-Петропавловский» (1911). Нам кажется, что заметной эволюции не было. Требования, предъявляемые Горьким к своим портретам, в данном случае остались прежними: на основе собственных воспоминаний дать представление о личности и творческой деятельности писателя. Что же касается манеры исполнения, то она оригинальна не только в «Леониде Андрееве», но и во всех других портретах.

По признанию самого Горького, никто не был так близок ему на протяжении многих лет, как Л. Андреев. «В восприимчивой радикальной интеллигенции, — вспоминает В. А. Десницкий, — Л. Андреев был одним из самых ярких светил в плеяде „Знания“, его имя ставили рядом с именем М. Горького; горячо спорили, кто из них талантливее, кто больше дает литературе нового».¹⁴

И в этом своем очерке Горький не столько стремился воссоздать образ Андреева, сколько описать историю взаимоотношений, дружбы и «вражды». И, возможно, более точным названием очерка было бы «Л. Андреев и М. Горький».

Мы видим, как возникает дружба этих писателей, как шло развитие их взаимоотношений, хорошо понимаем, почему было неизбежно их расхождение. При

¹³ Там же, стр. 8.

¹⁴ В. А. Десницкий. М. Горький и Л. Андреев в их переписке. В кн.: М. Горький. Материалы и исследования, т. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1934, стр. 117.

этом образе мемуариста отводится ничуть не меньше внимания, чем образу героя. Каждая описанная встреча дает представление не только об Андрееве, но и о том, как воспринимался он Горьким. Если приводится то или другое суждение Андреева, то рядом с ним можно найти и высказывание Горького, чаще всего — полемическое. Другими словами, перед нами фигуры двух талантливых собеседников, каждый из которых тверд в своих убеждениях и не желает уступить другому. И только весь ход повествования убеждает читателя, что прав был Горький, который предвидел возможность печального исхода, обусловленного отсутствием у Андреева пристального интереса к познанию действительности. В целом же мы хорошо представляем себе не только противоречивый и глубоко оригинальный облик Андреева, но и составляем мнение о творческом кредо самого мемуариста: об отношении его к начинающим литераторам, к искусству, наследованию традиций и т. д.

В биографических очерках Горького мы сталкиваемся с различной композицией. Если, к примеру, в портретах «Н. Е. Каронин-Петропавловский» и «В. Г. Короленко» автор придерживается обычно последовательного изложения событий, то такие очерки, как «А. П. Чехов» и особенно «Лев Толстой», составлены из отдельных сцен и зарисовок, внешне как будто мало связанных между собой, но внутренне несомненно тяготеющих друг к другу.

Однако при всей оригинальности композиции в каждом отдельном случае можно выявить и нечто общее, свойственное построению почти всех литературных портретов Горького. Во всех очерках мы находим так называемую «свободную» композицию, сплав самого разнородного материала: живых, подлинно художественных сцен, публицистических отступлений, критико-исследовательских оценок. Чаще всего чередование конкретного изображения, беллетристических сцен с публицистическим отступлением. Эти публицистические отступления во многом способствуют тому, что литературные портреты воспринимаются не столько как «думы о былом», сколько как острые, актуальные произведения.

В каждом очерке объект изображения подсказывает композицию, а та, в свою очередь, способствует наиболее полному и яркому выявлению идейного замысла. В данном случае лучше всего сослаться на портрет «Лев Толстой».

Воссоздавая облик гениального писателя, Горький прежде всего хотел показать его необъятную мощь, поразительное многообразие запросов духа патриарха русской литературы, а также — свойственную ему противоречивость. Успеху, которого добился в этом очерке Горький, во многом способствовало «специфическое» расположение «заметок», составивших это произведение. Разные по содержанию отдельные сцены, зарисовки, замечания и высказывания Л. Толстого располагаются внешне без логической последовательности. «Заметку» о постоянной мысленной привязанности Толстого к богу сменяет отрывок, рассказывающий о его руках. Затем автор говорит об отношении Толстого к Сулержицкому и Чехову. Далее — мы узнаем, какие мысли вызвала у Толстого музыка Шопена и т. д. Благодаря такому построению очерка стало возможным показать Толстого сразу с нескольких сторон, дать почувствовать необъятный духовный мир гения. Кроме того, чередование разных по содержанию «заметок» как нельзя лучше способствует выявлению необычайной противоречивости Льва Толстого (один отрывок говорит о его постоянных думах о боге, другой — о его «холодном» отношении к богу; третий — о полном неверии во всевышнего; в одном случае мы видим, как он «по-мужицки» грубо говорит о женщинах, а в другом — плачет при виде пьяной «бабы» и т. д.).

Что касается собственно портретных зарисовок в биографических очерках Горького, то естественно, что они помогают нам представить не только внешний облик писателя, но и способствуют раскрытию его духовного мира. Всем портретным характеристикам свойственны динамичность, текучесть. Обычно в начале (редко — в середине) произведения Горький дает относительно развернутую зарисовку: говорит о внешности в целом или отмечает отдельные наиболее характерные приметы. В дальнейшем выписываются уже новые портретные детали и черточки, которые углубляют наше первоначальное представление. И так дальше: одна деталь (или зарисовка) сменяет другую, выявляя новое содержание или новый оттенок.

Иначе построены портретные характеристики в воспоминаниях о Чехове и Толстом, где представление о герое дается не от «внешнего» к «внутреннему», а — наоборот. Читатель вначале узнает, о чем чаще всего думали эти писатели, как отослились к тому или другому явлению или факту и т. д. И лишь вслед за этим (или параллельно) начинают встречаться отдельные портретные штрихи. В очерке о Толстом эти штрихи находят свое завершение в развернутой портретной зарисовке, дающей представление о внешности Толстого в целом, а в воспоминаниях о Чехове этой обобщающей зарисовки нет: зримый облик складывается только из отдельных портретных деталей (часто очень мелких).

Наряду с употреблением все новых и новых портретных черточек, дополняющих и углубляющих образ, Горький в своих мемуарных очерках использует повторяющиеся, устойчивые детали. Это позволяет автору подчеркнуть наиболее существенное в облике человека. В очерке о Каронине, например, постоянно встречаются замечания, свидетельствующие о болезненности революционера-народника («красные пятна» на лице, «изможденный вид» и т. п.); в литературном портрете «В. Г. Короленко» говорится о «прочности», уверенности, оптимизме: «спокойные умные глаза сияли бодро и весело»; «лицо его добродушно сияло, глаза весело смеялись» и т. д. В воспоминаниях о Толстом очень часты упоминания о «пронзительном взгляде», «острых глазах», которые «видели все насквозь», «от которых не скроются ни один камень и ни единая мысль» (т. 14, стр. 284, 299).

Устойчивые портретные детали хотя и повторяются, но всякий раз привносят новый оттенок и характеризуют образ с какой-то еще не известной стороны. В своих воспоминаниях Горький не только умело и правдиво передает портретное сходство, содержание высказываний и т. п., но и находит соответствующий тон повествования, который в немалой степени способствует созданию нашего представления о данном писателе. По выходе в свет первого мемуарного очерка «А. П. Чехов» в критике было высказано мнение, что Горький о Чехове написал «почеховски». Когда был опубликован очерк «Лев Толстой», некоторые рецензенты отмечали, что автор сумел передать характерные интонации и формы речи Толстого. Безусловно Горький-мемуарист не ставил своей задачей писать «под Чехова» или «под Толстого». Но несомненно и то, что форму повествования, изобразительные средства в каждом отдельном случае определял объект изображения.

О литературном портрете «А. П. Чехов» хочется сказать, что это «рассказ ароматный, легкий, и такой, по-русски, задумчиво грустный» (т. 5, стр. 435). Такой «рассказ» у Горького получился отчасти потому, что он выделяет грустные черточки в облике писателя (повторяющиеся, устойчивые детали, о которых говорилось выше): «тень глубокой грусти покрыла его славные глаза», «в его грустных глазах поблескивала улыбка», «хмуро усмеялся» и т. д. Меланхолическое звучание придает портрету и своеобразный «пересказ» произведений Чехова: «Вот тревожно, как серая мышь, шмыгает „Душечка“, — милая, кроткая женщина, которая так рабски, так много умеет любить. Ее можно ударить по щеке, и она даже застонать громко не посмеет, кроткая раба. Рядом с ней грустно стоит Ольга из „Трех сестер“» (т. 5, стр. 428).

Важное значение в создании «чеховского» тона принадлежит также и пейзажу, пейзажным сравнениям. «Читая рассказы Антона Чехова, чувствуешь себя точно в грустный день поздней осени, когда воздух так прозрачен и в нем резко очерчены голые деревья, тесные дома, серенькие люди. Все так странно — одиноко, неподвижно и бессильно. Углубленные синие дали — пустыни и, сливаясь с бледным небом, дышат тоскливым холодом на землю, покрытую мерзлой грязью» (т. 5, стр. 428).

Совсем иные краски и другой тон повествования в воспоминаниях о Короленко. В создании этого образа существенную роль играет одна из центральных пейзажных зарисовок, в которой, как в фокусе, собраны все «светлые» черточки, в великом множестве вкрапленные по ходу повествования. «Не помню, — шипит Горький, — чтоб он еще когда-нибудь говорил со мною так обаятельно, как в это славное утро, после двух дней непрерывного дождя, среди освеженного поля.

Мы долго сидели на краю оврага у еврейского кладбища, любясь изумрудом росы на листьях деревьев и травах» (т. 15, стр. 41).

Значение этого описания, «задающего тон» всему портрету, от которого веет светом и радостью за человека, становится еще понятнее, если вспомнить, что этот пейзаж создан Горьким «специально», а не взят из жизни. Ибо в действительности встреча, о которой рассказывает автор, произошла не «летним» утром, а осенью, и «обаятельный» разговор, упоминаемый в очерке, объединил в себе беседы двух разных встреч.

Почти совсем нет описаний природы в воспоминаниях о Каронине-Петропавловском. Общий колорит этого портрета создают картины полунищенской обстановки комнаты, в которой он жил, рынка, где он, случалось, продавал что-нибудь из вещей, труппой Миллионной улицы, куда он приходил наблюдать за жизнью босяков, и т. д.

Пейзаж в литературных портретах не только помогает воссоздать тон произведения, но и позволяет Горькому более выпукло выписать образ героя, оттенить наиболее существенные стороны его характера. Убедительным примером в данном случае может служить описание встречи Горького с Толстым («Лев Толстой») на берегу моря у Гаспры. Горький передает величие Толстого, отмечая, что «море — часть его души, а все вокруг — от него, из него»; осязаемой делается его мудрость, когда автор сравнивает Толстого с «ожившим камнем, который знает все начала

и цели, думает о том — когда будет конец камней и трав земных, воды морской и человека и всего мира, от камня до солнца» (т. 14, стр. 285).

Изучение мастерства Горького — создателя литературных портретов имеет свой «злободневный» интерес. В последнее время писатели все чаще стали выступать с интересными литературно-критическими этюдами и биографическими очерками.

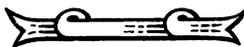
Многие литераторы пытались, в частности, нарисовать портрет М. Горького, используя свои воспоминания о нем. Однако в большинстве случаев это получились или «чистые» мемуары, в которых М. Горький обычно представлен в роли учителя и наставника молодых советских писателей, или очерк-статья, где дается критическая оценка его творчества в целом.

Пожалуй, ближе других к традициям М. Горького в жанре литературного портрета подошли такие разные писатели, как К. Чуковский и К. Федин.

Несомненно в горьковских традициях написаны Фединым воспоминания «Горький среди нас», отличительной особенностью которых является прежде всего то, что мы видим не только фигуру Горького — организатора советской литературы, но и окружение — историко-литературную атмосферу 20—30-х годов. Центральное место в этом произведении К. Федина занимает подлинно художественный образ Горького-человека.

Образы многих своих современников запечатлел К. Чуковский. Большую ценность представляют его свидетельства о встречах с Репиным, Маяковским, Блоком: не будь этих свидетельств, многое осталось бы за пределами истории литературы. И важно в данном случае не только то, что мы узнаем много нового о взаимоотношениях тех или других литераторов. К. Чуковский помогает нам также более глубоко понять то или другое произведение. Так, читая его воспоминания о А. Блоке, видишь, что некоторые стихотворения этого поэта, на первый взгляд «туманно-загадочные», оказываются благодаря «расшифровке» К. Чуковского «столь же точным воспроизведением действительности, как например, стихотворения Некрасова».¹⁵

И все же следует признать, что жанр литературного портрета в том смысле, как практиковал его М. Горький, не получил широкого распространения в современной литературе. А между тем именно наша эпоха дает благодарный материал для создания высокохудожественных литературных портретов крупных писателей и общественных деятелей, рабочих, космонавтов и борцов за мир.



¹⁵ К. Чуковский. Из воспоминаний. «Советский писатель», М., 1959, стр. 373.

К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «СТОРОЖ»

После казанских «университетов» и скитаний в Моздокской степи двадцатилетний юноша Алексей Пешков, гонимый нуждой, безработицей и надвигающимися зимними холодами, поступил на Грязе-Царицынскую железную дорогу. Это было глубокой осенью 1888 года. Товарный отдел дороги назначил Пешкова ночным сторожем маленькой, затерявшейся в степи станции Добринка.

В журнале «Читатель и писатель» в заметке «Из Соррентских впечатлений» приводятся следующие слова Горького о его службе на станции Добринка: «Я хожу с палкой вокруг пакгауза, оберегая его от воров, а внутри этого же пакгауза мое непосредственное начальство — начальник станции имел лавочку, в которой продавал казакам ближайших станций чай, сахар и другие украденные из вагонов товары».¹ Этот-то начальник станции — Павел Павлович Архангельский — и является прототипом Африкана Петровского в рассказе Горького «Сторож». «Вот предомлю буйно кружится Африкан Петровский, начальник станции, широкогрудый, длиннорукий богатый, у него выпуклые — рачьи — темные глаза, черная борода, он весь, как зверь, оброс шерстью, а говорит — чужим голосом, тенором, и когда сердится, то свистит носом, широко раздувая калмыцкие ноздри. Он — вор, заставляет весовщиков вскрывать вагоны с грузом портов Каспийского моря, весовщики таскают ему шелк, сласти, он продает краденое и устраивает по ночам на квартире у себя „монашью жизнь“. Он жесток, бьет по ушам и по зубам станционных сторожей, говорят — до смерти забил свою жену.

Внѣ службы он наряжается в алую шелковую рубаху, бархатные шаровары, в татарские сапоги зеленого сафьяна, носит лиловую, шитую золотом тибетейку на черной шапке курчавых волос; таков — он похож на трактирного певца, одетого в „боярский костюм“».

В лице Африкана Петровского Горький создал типичный образ железнодорожного чиновного казнокрада, хищника, разгильдяя и самодура. Документы, обнаруженные автором данной статьи в архивах управления Грязе-Царицынской железной дороги, свидетельствуют о том, что, создавая этот корыстный образ, Горький шел по следам реальной действительности.

Нами найдено личное дело П. П. Архангельского на 74 листах. Чего только здесь нет: акты, протоколы, штрафы, отчеты контролеров, их требования отдачи Архангельского под суд и сняты с работы за систематические хищения и потери грузов, за неодноразовые высылки высшим инстанциям, за прямой и сознательный обман, нежелание отчитываться в денежных суммах, за мошенничество и саботаж.

Обычно Архангельский отделялся после проверки небольшими штрафами, хотя контролеры устанавливали даже недостачу денег в кассе от продажи железнодорожных билетов, когда дежурил Архангельский. В деле есть иски владельцев расхищенных грузов, есть акты об уничтожении накладных и препроводительных описей к товарным вагонам.² Видимо, уничтожение накладных было приемом, который помогал начальнику станции маскировать хищение грузов из вагонов.

Сторож Пешков и другие рабочие станции в 1888 году обличали своего начальника в воровстве. Это подтверждается и письмом Горького к Черногорову, в котором есть такие строки: «Все помню: и беседы наши в час смены, и как спешик обличал воровство начальника станции...»³ Намекает на воровство начальника Пешков и в письме к знакомому чиновнику управления товарного отдела: «Имею честь сообщить Вам, что я караулю, слава богу, ничего себе. Мешки с хлебом малопомалу пропадают, и меня занимает теперь вопрос — годен и полезен ли я для службы».

Дело в том, что я никак не могу выяснить себе — кто больше прав и виноват в этой систематической пропаже хлеба — вору ли, которые так ловко похищают

¹ «Читатель и писатель», 1928, № 33.

² Государственный архив Воронежской области, ф. 33, д. 572.

³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 398.

мешки, или я, который еще ловчее просыпаю и не замечаю этого. По этому поводу тоже высказитесь... .

Вы ведь там в управленской конторе-то все знаете!»⁴

В рассказе «Сторож» Горький упоминает о пристрастии начальника к грубой ругани и зуботычинам: «Петровский яростно обкладывает хороших людей многословной, затейливой матерщиной». «Он орет, даже когда обнимает женщин, ревет зверем, это его потребность».

В деле Архангельского также имеются акты — штрафы за самоуправство по отношению к подчиненным и за нецензурную брань.

Архангельский (судя по актам) не только самовольно, без согласования с правлением, снимал с работы неугодных ему весовщиков и раздавал затрепцы подчиненным, он вызывающе вел себя даже по отношению к собственному начальству. Например, начальник V отделения службы движения Толмачев жалуется на то, что Архангельский не хочет писать отчеты, заявляя, что «ему некогда заниматься всяким вздором, к каковому он относит предъявленные... требования». Вместо оправданий Архангельский сам наступал на контролеров и обвинял их же, о чем свидетельствует докладная того же Толмачева: «... все это производилось в страстной, крикливой форме, точно я тут был всему виною. Словом, получилась публичная сцена, не отвечающая ни его, ни моему положению... Видимо по всему, что Архангельский засиделся, обленился и одичал и занимаемому посту не отвечает...»⁵

Но Архангельский не унывал. Он даже считал себя обиженным правлением и без конца жаловался на малые доходы, просил перевести его на более крупную станцию, требовал премиальных. В деле сохранился любопытный документ — прошение Архангельского. Вот текст его:

«Господниу начальнику 4-го отделения службы движения.

15 июля 1896 года мне исполнилось двадцать пять лет непрерывной службы на Грязе-Царицынской линии... .

Прослужив столь продолжительное время на Грязе-Царицынской линии, я для интереса дороги не жалел своего здоровья и интересы дороги считал как свою собственность, почему я обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой о продолжительности моей службы до сведения высшего начальства и об исходайствовании мне вознаграждения за мою долготелную службу.

Начальник станции Архангельский»⁶

По этому документу можно судить не только о наглости и дерзости начальника станции Архангельского, но и о том, что он не был лишен остроумия. Может быть, из чувства юмора, издеваясь над своим начальством, он пишет о том, что «всегда считал как свою собственность» интересы дороги, т. е. перевозимые ею грузы.

Не следует удивляться тому, что просьбы Архангельского удовлетворялись: его не только не привлекали к ответственности за хищение, мордобитие, бесчеловечные отношения к рабочим — все это было тогда в порядке вещей, его даже повышали в должности.

Конечно, молодому сторожу Пешкову не могло быть известно все, что мы знаем сейчас об Архангельском по материалам архива. Тем интереснее совпадения. Так, на вопрос, почему терпит такого начальника станции, частично отвечает в рассказе сам автор устами одного из героев — П. Е. Баженова, бывшего томского семинариста, а потом киевского студента, исключенного за неблагонадежность. Баженов говорит: «Знаете — этот Петровский давно уже под судом, но — у него есть „сильная рука“ в правлении. Недавно у него был обыск по новому делу: кража чая из вагона. Он вынул из стола бумагу и сказал, подавая ее следователю: „Здесь честно записано все, что я украл“».

Колоритны эти детали в рассказе Горького, характеризующие удивительно своеобразный тип дерзкого казнокрада, не лишенного выдумки и чувства собственного достоинства. Художественные детали соответствуют логике внутреннего развития образа и созвучны подлинным фактам.

Наблюдая своего начальника, юноша Пешков уже тогда сумел схватить главное, выделить самые существенные черты в человеке и сохранить их десятки лет в своей феноменальной памяти. Автор подчеркивает: «Вот и в этот час, когда я пишу о том, что было более тридцати лет тому назад, — пишу и ясно вижу перед собою тех... людей...»

⁴ Веди — Аз. Из воспоминаний о Максиме Горьком. «Бакинские известия», 1903, № 186.

⁵ Государственный архив Воронежской области, ф. 33, д. 572.

⁶ Там же.

Образ Африкана, как и другие образы рассказа «Сторож», выстраданы, выношены в сердце художника. Но несмотря на мрачные сцены унижения человека и диких «монашских» радений у Петровского, — большой любовью к людям, верой в будущее согрето и это произведение Горького. Великий художник сумел найти и показать даже в сознании Петровского проблески человечности и ростки стремления к прекрасному: «Полудикие люди, воры и пьяницы возвышались до экстаза, великолепно и умело распевая красивые, сердечные песни своего народа...»

Веря в победу человеческого над животным в борьбе этих двух начал, Горький утверждает: «Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек, — ценный даже тогда, когда он ненавиден мне». Эти мысли Горького, высказанные по поводу жизни в Добринке, — ценнейшее свидетельство того, как уже в 80-е годы формировалась творческая индивидуальность великого писателя-гуманиста.



ДМИТРИЙ ФУРМАНОВ В ЛЕНИНГРАДЕ

В книгах и справочниках, где идет речь о литературном Ленинграде, о пребывании в нем писателей, имя Дмитрия Андреевича Фурманова не упомянуто. А между тем Фурманов дважды бывал в Ленинграде.

Первый раз он был в сентябре 1917 года. Из дневниковой записи за 23 сентября (по старому стилю) видно, что в Петроград его делегировал Иваново-Вознесенский Совет рабочих депутатов. Фурманов принимал участие в работе Всероссийского демократического совещания, проходившего с 14 по 22 сентября.

Глубокая характеристика Демократического совещания и связанного с ним предпарламента дана в ряде работ В. И. Ленина: «Большевики должны взять власть», «О героях подлога и об ошибках большевиков», «Из дневника публициста» и др. Созванное по инициативе соглашательских партий с целью отвлечь массы от революции, от вооруженного восстания, совещание, по словам В. И. Ленина, превратилось «в ловушку презренной говорильни».¹ Как известно, большевистская фракция не сразу разобралась в обстановке, дала себя завлечь на время в эту ловушку, но затем заняла правильную позицию и покинула совещание.

В 1917 году Фурманов испытывал серьезные идеологические колебания. Организационно он был связан с эсерами-максималистами, находясь в Петрограде, встречался с местными вожаками этой партии и даже выступал на митинге, устроенном ими. Однако симпатии к коммунистам у будущего писателя росли с каждым днем, и фактически, работая в Иваново-Вознесенском Совете рабочих депутатов, он проводил их линию (в Иваново Совет был большевистским).

Тесная связь с революционно настроенными ивановскими ткачами оказывала на Фурманова исключительно благотворное воздействие, помогала ему преодолевать ложные взгляды и влияния. В частности, это сказалось и на восприятии им Демократического совещания. Свои впечатления от него он записал в дневнике: «Был и убедился в том, что пустой болтовни всюду достаточно».

Целые дни разные представители говорили одно и то же, одно и то же... Было противно, скучно и стыдно за них, не понимающих ненужности многословия... Волновались, кричали, аплодировали, но ясно было, что примирить непримиримое не удастся. Так и вышло, когда большевики покинули заседание. Часто упоминалось про гражданскую войну, и призыв ее уже реял над головами восседавших».² И далее попытки примирить революционную и соглашательскую точки зрения Фурманов называет «фальшивыми». Сам он стоял на революционной точке зрения, хотя были в этот момент у него и некоторые ложные иллюзии.

Из Петрограда в Иваново Фурманов уехал сразу же после окончания совещания.

Второй раз Фурманов приехал в Ленинград в конце декабря 1924 года и пробыл в городе несколько дней. Семь лет, прошедшие со времени первой поездки, были насыщены в жизни Фурманова огромными событиями. Комиссар легендарной Чапаевской дивизии, выдающийся политработник Красной Армии, опытный журналист, организатор литературного движения в стране, воинствующий писатель-большевик, автор известных повестей «Красный десант», «В восемнадцатом году», «Чапаев» — таким мы видим его в это время.

Как всегда, Фурманов не расстается с дневником. В нем о поездке в Ленинград есть три записи: первые две, озаглавленные «В Ленинград» и «Мы в Ленинграде», датированы 25 декабря 1924 года; третья, под названием «Последние дни в Ленинграде», — 31 декабря.

В первой записи говорится о том, как возникло решение поехать в Ленинград:

«Был ноябрь, грязно, сыро, холодно. Работать бы — глаза не дают, измаялись за день».

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 26, стр. 29.

² Дм. Фурманов, Собрание сочинений, т. V, ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 80—81...

— Давай, говорю Нае (жена Фурманова, Анна Никитична. — П. К.), почитаем. И стали что-то читать. А когда читаем вместе — то и дело останавливаемся, вспоминаем, мечтаем. Читали не знаю что, но кто-то ехал куда-то. И мы вспомнили, как в 15-м ехали в Одессу.

— Митяй, а поедем на рождество в Ленинград?

И с тех пор мы все думали, гадали, ждали. Всерьез решили ехать...»³

Во второй записи, сделанной в сжато-очерковом стиле, свойственном дневникам Фурманова, рассказывается о приезде в Ленинград, осмотре города, о посещении Зимнего дворца, Александро-Невской лавры и Петропавловской крепости. Ниже приводится отрывок из дневника под названием «Зимний»:

«Приехали. Как только с вокзала — Пугало Александра III.⁴ Не пойму: как себя дало одурачить, опозорить царское время, неужели и этой глумьбы над собою не поняло.

Гранитно-мраморный, строгий, холодный Ленинград! Стужа, ветер с Невы — холодный, прозвительный. Ветер по Невскому — и вихрем пыль в глаза. Трамвайшко № 4 — до Европейской гостиницы. Это — лучшая. И недорогая. Так бывает часто...

Утро, но не рано: 11. А пусто по улицам. Ленинград поздно начинает жить, не Москва! Здесь вообще несравненно тише. Идем по Невскому — Казанский собор, Мойка, потом памятник Николаю I, Петру величайшему, и Нева — стужа-стужа, ветер взит насквозь.

Мы к Зимнему, в Зимнем смотрим комнаты последнего царя. Вот стол, где принимал Николай министров. Вот кровать, уборная, ванная — и повсюду масса икон и всякой чепухи: так у него и в Ливадии. Комнаты царицы: будуары, дуары, ары-ары... Ходили по комнатам Александра II. И по комнатам супруги его, которую сморил не-любовью.

У Зимнего, на площади, матросы обучались стрельбе: черные, светлые, здоровые, надежные! Как эта жизнь не похожа на ту: матросы революции! Верно — все комсомольцы! А давно ли тут проходил царь! И давно ли на караул ему брали, и прочее! Как эта жизнь не похожа на ту...»

В Александро-Невской лавре внимание Фурмановых привлекли могилы и надгробные памятники выдающимся деятелям литературы и искусства: Карамзину, Жуковскому, Достоевскому, Глинке, Даргомыжскому, Мусоргскому, Чайковскому, Комиссаржевской. «Незабываема Комиссаржевская», — отмечает Фурманов.

Большое впечатление оставило у Фурманова посещение Петропавловской крепости:

«31-й привез туда. Алексеевского рavelина нет — он срыт два десятка (?) лет назад. Смотрим Трубецкой бастион. Одиночки: где такая жуть, ужас такой могильный? Эти вот царяпины, черточки, этот глазок, замки-засовы, коридоры в земле, решетчатые окна — за окнами Нева, волны, выхода нет никуда. Здесь был и Морозов, здесь Фигнер Вера... Отсюда вводили на казнь декабристов, петрашевцев... Здесь, неподалеку, все в этой крепости — царевич Алексей, а за ним (как непохоже!) Каракозов... Был там и Бейдеман.

Какое глубокое волнение в груди! Сколько лучших загублено жизнью... А вон, поблизости — дворец Кшесинской. Красавец! Игрушка-зданье! И беседка. С этой беседки говорил Ильич. Его голос слышали мученики крепости».

В последние дни пребывания в Ленинграде Фурмановы осматривали Эрмитаж, Аничков дворец и другие достопримечательности. «На Волковом кладбище, — пишет Фурманов, — поклонились дорогим могилам — неистовому Виссариону, Добролюбову, Писареву, Плеханову, Засулич. День был сырой и хмурый. По Волкову бродили унылые, словно заново хоронили всю эту славную рать».

«Ленинградский дневник» Фурманова заканчивается записью о поездке в Ораниенбаум (теперь — Ломоносов).

«Последний день — в Ораниенбауме. А там — парк. Эх, и парк. Ну и парк! Вот так парк! Были на Каталной горке и внутрь ходили... Обошли Китайский дворец...»

Видели издаലെка Кронштадт. Здесь вот по льду и до Ленинграда, дальше за него, и в другую сторону, на Красную горку — все было забито войсками... Крепость била сюда из орудий. На льду народу гибло невидимо. Снаряды пробивали лед и в зияющие ямы ночью, в походе, ухали, тонули...

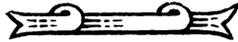
³ Здесь и далее дневник Фурманова цитируется по рукописи, хранящейся в рукописном отделе Института мировой литературы им. А. М. Горького, шифр П-62-1653, лл. 1—3.

⁴ Во время посещения Фурмановым Ленинграда на площади перед Московским вокзалом еще стоял памятник Александру III, прозванный в народе «Пугалом».

А теперь — вот оно, чудовище морское, — темным пятном в море спокоен Кронштадт.

Сколько же видов ты вынес, сколько вынес бурь, бурных испытаний!»

Приведенные выше отрывки из дневника дают представление не только о том, где побывал писатель и что он видел в Ленинграде. В этих дневниковых записях отчетливо проступают некоторые черты, свойственные Фурманову-художнику: наблюдательность, эмоциональность и, главное, то, что Фурманов называл «определенным углом зрения». Писатель-революционер, он остается им и в «записях для себя»: с каким волнением пахнет он о памятных революционных местах Ленинграда, о близких его сердцу людях революции!



ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Когда речь идет о пейзаже в русской классической прозе второй половины XIX века, то прежде всего упоминаются имена Тургенева и Л. Толстого. Затем уже в более скромных выражениях говорят о Гончарове и Достоевском. Что же касается Салтыкова, то создается впечатление, что он как бы выпадает из общего процесса становления русского национального пейзажа. С этим, однако, нельзя согласиться. Мастерские описания Салтыкова смело можно поставить в один ряд с лучшими пейзажами в русской художественной прозе.

Термин «пейзаж» применительно к художественной литературе часто употребляется слишком расширительно, в обобщающей форме, без учета множества его разновидностей, в то время как здесь необходима строгая дифференциация. Прежде всего нужно хотя бы разграничить пейзажные элементы и пейзаж в прямом и строгом смысле этого слова. Затем нужно разобраться в самом характере пейзажа. Порою он приобретает самодвлеющее значение и выражается в форме «чистых описаний». При этом хотя и не исчезает вовсе эмоциональная его основа, но тем не менее его функциональная значимость в общей системе художественных элементов произведения выражается слабо. Совершенно иное дело, когда пейзаж тесно переплетается с чувствованиями, переживаниями, настроениями действующих лиц, становясь преимущественно средством психологического анализа. Именно второй тип пейзажа, а не «чистые описания» преобладают в русском романе с момента становления его национальных форм в пушкинском «Онегине» и «Герое нашего времени» Лермонтова.

К. Арсеньев в статье о пейзаже в русском романе отмечал, что Л. Толстой и Гончаров в более поздних произведениях все реже прибегали к описаниям природы.¹ Тот же процесс наблюдается у Достоевского. Л. Гроссман в «Поэтике Достоевского» указывает, что после «Мертвого дома» пейзажи у Достоевского «падают реже и становятся все более сжатыми и беглыми». Именно последнего типа пейзажные зарисовки преобладают в «Идиоте», «Бесах» и «Братьях Карамазовых».²

Славу певца русской природы принесли Тургеневу не его романы, а прежде всего рассказы и в особенности «Записки охотника». «В романах и повестях Тургенева, — пишет К. Арсеньев, — описания природы встречаются сравнительно редко — и еще реже достигают больших размеров, выдвигаются из рамки рассказа».³ Все эти наблюдения верны в той степени, в какой они касаются количественной стороны описаний природы. Но они, эти наблюдения, не дают основания думать, что в романах Тургенева или Толстого пейзаж теряет свое значение. Он перестает существовать в виде самостоятельных «чистых описаний», выполняя в то же время разнообразие и сложные функции. И дело вовсе не в том, сколько в романе описаний и каковы они по объему. Чем более зрел талант романиста, тем более концентрированно-лаконичны они. Так было у Тургенева и Достоевского. Так было и у Толстого. К. Арсеньев отмечает, что описания природы у Л. Толстого в процессе его творческого развития «становились... все реже, проще и короче, облекаясь в поэтические краски лишь тогда, когда служили оправой, рамкой для личного чувства».⁴

Развитие пейзажа в русском романе XIX века шло по пути все большей эмоциональной насыщенности картин природы, что было обусловлено общей тенденцией движения русской прозы к психологизму, все более нараставшим интересом к внутреннему миру человека. С этой точки зрения по глубине психологического содержания немногочисленные пейзажи Достоевского и Салтыкова не уступают описаниям природы в тургеневских романах.

¹ См.: К. Арсеньев. Пейзаж в современном русском романе. «Вестник Европы», 1885, № 5, стр. 234.

² Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 124—125.

³ «Вестник Европы», 1885, № 5, стр. 248.

⁴ Там же, стр. 241.

При рассмотрении вопроса о пейзаже, его месте и характере в литературном творчестве исследователь не вправе игнорировать личность писателя, своеобразие его индивидуальности, психического склада, системы мировосприятия, степени развития чувства природы, воспитания, обстоятельств жизни и т. д. Все это накладывает известный отпечаток и на его творчество. В описаниях природы природы сказывается личность художника, его угол зрения, его способ видения мира. Особенности пейзажа у Тургенева, Толстого, Достоевского, Салтыкова определяются не только различием тех задач, которые они ставили перед собою, но и различием их писательской индивидуальности.

Так же как и многие из художников слова, Салтыков придавал огромное значение такому фактору, как общение с природой, которой, по его мнению, принадлежит исключительная роль в формировании человека. Он предлагал строить всю систему воспитания таким образом, чтобы природа «осияла душу ребенка своим светом, . . . чтобы с самых ранних лет создалось то стихийное общение, которое захватив человека в колыбели, наполняет все его существо и проходит потом через всю его жизнь».⁵

В детские годы, когда закрепляются первые впечатления, отличающиеся особой яркостью и устойчивостью, Салтыков хотя и жил в деревне, но мало общался с природой. Впоследствии он с горечью вспоминал об этом. Он глубоко любил природу родного края. «Что природа хороша, — писал он в статье о Кольцове, — Кольцов чувствует это более, нежели кто-либо другой, потому что ей он обязан лучшими, светлыми минутами своей жизни, она была его первой наставницей, она воспитала в нем ту свежесть сердца, которая, в свою очередь, заставила его симпатизировать всему доброму, прекрасному и истинному» (V, 30). Когда Салтыков писал эти строки, он, по-видимому, в какой-то степени имел в виду и себя.

Природа Калезинского уезда Тверской губернии, где родился Салтыков и где прошли годы его детства, была бедной и угрюмой. Это была «равнина, покрытая хвойным лесом и болотами», тянувшимися «без перерыва на многие десятки верст» (XVII, 40). С. Н. Кривенко, близко знавший Салтыкова, в своем биографическом очерке отмечал, что северная природа «не особенно много радостей могла дать ребенку».⁶ Салтыков думал иначе. Он считал, что «и скудная природа может пролить радость и умиление в детские сердца» (XVII, 64). Пусть эти необозримые равнины, леса и топкие болота наполняют душу тоской и печалью, как бы то ни было — это природа родины. «Перенесите меня в Швейцарию, в Индию, в Бразилию, — писал Салтыков в «Губернских очерках», — окружите какую хотите роскошною природой, накиньте на эту природу какое угодно прозрачное и синее небо, я все-таки везде найду милые мне серенькие тоны моей родины, потому что я всюду и всегда ношу их в моем сердце, потому что душа моя хранит их, как лучшее свое достояние» (II, 165).

Однако характер пейзажа в творчестве того или иного писателя, помимо чувства природы, определяется и иными факторами. В числе их первостепенное значение приобретает избранный автором жанр. Совершенно ясно, что пейзаж в сатирических произведениях не может занять то место, которое он занимает в произведениях лирических. Когда пафос творчества состоит в разоблачении уродливых сторон действительности, в обличении пороков общества, возможности для всякого рода лирических излишеств весьма ограничены. Иногда на этом основании делались выводы о том, что пейзаж в произведениях Салтыкова занимает несущественное место. «По основным задачам всей своей деятельности, — писал Н. К. Михайловский, — целиком посвященной общественной жизни, Салтыков не мог придавать пейзажу того значения, которое он имеет для романистов и поэтов».⁷ Утверждение это нуждается в серьезных уточнениях. Сатирический характер творчества несомненно несколько ограничивал творческие возможности Салтыкова-пейзажиста. Однако произведения его не так уж бедны пейзажем, как это может показаться с первого взгляда. К тем примерам, на которые указывал Н. К. Михайловский (в сказках «Христовая ночь» и «Ковыляга»), можно прибавить десятки других, в которых Салтыков выступает первоклассным пейзажистом-реалистом.

Уже в первой своей повести Салтыков высказал свое отрицательное отношение к высокопарной напыщенности ложноромантического пейзажа, которую он высмеял, иронически излагая содержание стихов одного из героев повести — «поэта» Пети Мараева: «Там река шумит, ветер воет и небо облаками кроет; мы

⁵ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVII, Гослитиздат, Л., 1934, стр. 64. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁶ С. Н. Кривенко. М. Е. Салтыков. Его жизнь и литературная деятельность. Пгр., 1914, стр. 6.

⁷ Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 575.

сидим с тобой оба; у тебя кудри так развеваются, и полная грудь твоя поднимается, и ланиты покрыты пурпуром стыдливости... А там река шумит, ветер воет и небо облаками кроет...» (I, 183).

Спустя десять лет, когда были уже написаны «Губернские очерки», в рецензии на «Сказание о странствии инока Парфения» Салтыков выдвигает принцип реалистического изображения природы. Приведя описание Карпатских гор Парфения, он заключает: «Многие, быть может, посетуют на автора за то, что некоторые штрихи картины как будто недостаточно развиты, что вся она (картина природы, — К. Г.) слишком просто скомпонована, что нет тут ни „переливов света“, ни „высей гор, теряющихся в безграничной синеве неба“, и прочих витиеватых подробностей, которыми любят украшать современные рассказчики свои затейливые пейзажи» (V, 61). Салтыков восхищается «простотой, умеренностью и трезвостью» описаний природы инока Парфения.

Эти три элемента — «простота», «трезвость» и «умеренность» — не были для Салтыкова декларацией. из них он исходил и в собственном творчестве; они определяют общий реалистический характер щедринского пейзажа.

В статье о Кольцове Салтыков более подробно и определенно высказывает свой взгляд на характер взаимоотношения природы и человека и на задачу изображения природы в литературе. Достоинство поэта Салтыков видит именно в том, что он «никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека, над нею парящего». Здесь же автор статьи определяет свою исходную позицию: «Неосмысленная присутствием и трудом человека, природа является чем-то недоконченным, недоговоренным. Это хаос, коли хотите, полный жизни, но все-таки не более как хаос... как бы ни была хороша природа, она все-таки второстепенный член в искусстве, ... все-таки прямым предметом искусства должен быть человек» (V, 30—31). Этот страстный дифирамб человеку вызван общественно-литературной позицией автора.

В произведениях Салтыкова, начиная с «Губернских очерков», природа занимает далеко не последнее место. Напротив, уже в первом сатирическом цикле пейзаж играет важную роль, являясь своего рода ключом для понимания авторского замысла. Введение к «Очеркам» завершается живописной картиной: «И снова перед вами дорога, снова свежий ветер нежит ваше лицо, снова обнимает вас тот прозрачный полумрак, который на севере заменяет летние ночи. А полный месяц кроко и мягко освещает всю окрестность, над которою вьется, как пар, легкий ночной туман...» (II, 39). В этом описании много подлинного лиризма. Однако щедринский пейзаж раннего периода имеет уже свою ярко выраженную социальную окраску. Созерцание картины спящей ночной природы приводит к размышлениям о русском крестьянине: «Перед глазами вашими расстилаются необозримые поля, окаймляемые лесом, которому, кажется, и конца нет... земли-то, земли-то! то-то раздолье тут земледельцу! Кажется, и жил бы и умер тут, ленивый и беспечный, в этой непробудной тишине!» (II, 38). Последние слова, сказанные с горькой иронией, напоминали читателю, как тяжело жить русскому крестьянину в этих широких просторах.

Задуманный лиризм особенно характерен для введения и заключительной главы «Очерков». Первый щедринский цикл начинается и завершается грустной картиной северной природы: «Равнины тоже не дышат; где-то всколышится круговым ветром покрывающий их белый саван, и кажется утомленному путнику, что вот-вот встанет мертвец из-под савана... Грустно». Эти скорбные картины навевали печальные думы: «Я слышу, я чувствую, что какое-то неизъяснимое, тайное горе сосет мое сердце; я чувствую это, и припадаю головой к кибитке, а слезы, невольные слезы, так и бегут, так и льются из глаз. Неизвестно почему, неизвестно откуда, в ушах моих раздаются звуки анданте пасторальной сонаты Бетгоvena... Я огорчен, я подавлен и уничтожен, я положительно не знаю, куда деваться от съедающей меня тоски... Все темные горести, все утраченные надежды, все душевные недуги, все, что так болезненно назревало в моем сердце, все это мгновенно встает передо мною... Мне кажется, что меня тяжело оскорбили, что внезапно погибло все, что я любил, чем был счастлив, что я неожиданно очутился один, совершенно один, оторгнутый от всего живого...» (II, 447).

Эти лирические излияния, казалось бы, плохо вяжутся с обычным представлением о суровом облике сатирика, с его разящим, карающим словом. Но в том-то и дело, что в описаниях природы Салтыков несколько неожиданно открывается какой-то новой, мало известной для нас стороной. Этот мягкий лиризм роднит первый щедринский цикл, с одной стороны, с гоголевскими традициями, с другой — с тургеневским эмоциональным пейзажем.

Нередки случаи, когда в произведениях Салтыкова пейзаж выступает в виде развернутых описаний, в которых образ природы приобретает самостоятельное значение. Так, например, в «Тихом пристанище» нарисована картина весеннего половодья, которая своей красотой обращает на себя внимание даже такого равнодушного и тупого самодура, каким изображен в повести генерал Зубатов: «В особен-

ности хорошо бывает в Срывном весною. Точно море, разливается в это время река, затопляя и луга, и частый тальник, растущий по берегу, и даже старый сосновый бор, который, словно движущийся остров, выступает в это время из воды колышущаяся зеленью вершин своих. Строго и негостеприимно смотрит огромная масса вод, меняя в быстром и грозном беге своим всевозможные оттенки цветов, от мутно-бурого и темностального до светлобирюзового, местами переходящего в прозрачно изумрудный и рубиновый; а в вышине бегут гонимые весенними ветрами облака, то отставая, то обгоняя друг друга и принимая самые прихотливые, узорчатые формы. Картина суровая и неразнообразная, но вместе с тем поражающая зрителя величием самой простоты своей» (IV, 295). В этих пространственных описаниях, где образ природы приобретает как бы самоудовлетворяющее значение, улавливаются черты, сближающие Салтыкова с его современниками, виднейшими деятелями русской литературы 50—60-х годов, в частности с Тургеневым.

В общем же характере щедринского пейзажа сказались революционно-демократические убеждения автора, его общественная позиция, идейная целенаправленность его произведений. Там, где речь идет об отрицательных персонажах, различного рода притеснителях и угнетателях народа, пейзажные зарисовки становятся средством сатирической характеристики. Так, например, в «Глуховском распутстве» в описании амурных похаживаний молодой барыни-вдовы пейзажные штрихи служат задаче сатирического разоблачения духовного мира скучающей «героини»: «Да; на дворе непроглядная ночь стояла, а у Любови Александровны майское солнышко в сердце разгоралось; да; на дворе бушевала бешеная вьюга, а у Любови Александровны райские цветики в сердце расцвели!..» (IV, 251). При помощи пародирования и сопоставления пейзажных элементов в нарочито торжественных тонах («на дворе непроглядная ночь стояла», «бушевала бешеная вьюга») с душевным состоянием «героини» («майское солнышко в сердце разгоралось», «райские цветики в сердце расцвели») подчеркивается все убожество ее внутреннего мира. В таком же контрастном плане строится пейзаж в «Помпадур» при описании сцены, когда помпадур спешит на любовное свидание: «Несмотря на утренний полумрак, воздух казался проникнутым лучами; несмотря на глубокое безмолвие, природа казалась изнемогающею под бременем какого-то кипучего и нетерпеливо-просящегося наружу ликования. Он знал, что он помпадур, и знал, куда и зачем он идет. Грудь его саднило, блаженство катилось по всем его жилам» (IX, 239).

Там же, где выступают на сцену народные типы, жертвы деспотизма самодержавного строя, пейзаж создается совершенно по иному принципу. В этих случаях описание природы насыщается скорбными думами. В потрясающей сцене самоубийства двух малолетних крестных детей Миши и Вани, звуковенных истязаниями жестокой барыни до отчаяния, уже в самом пейзаже звучат трагические тона: «Улица была пуста, и непробудная тишина царствовала по всему городу... Утро было не столько холодное, сколько сырое и туманное; словно облако какое-то висело над улицей, словно мгла, наполненная иглистыми атомами, застилала воздух» (III, 355). Грустный колорит картины, предутренний туман и полумрак соизвучны трагизму жизненной ситуации.

В произведении Салтыкова сравнительно редко встречается городской пейзаж. Жизнь большого города старой России, с ее противоречиями, ее резкими контрастами нищеты масс и роскоши богачей, роскоши, во имя которой «неустанно выжимался последний мужицкий сок», представлялась Салтыкову ужасным кошмаром. Он не жалел черных красок, чтобы передать облик города, с его каменными громадами многоэтажных зданий, с мрачными дворцами, с его гулом и грохотом, безумным ритмом жизни. Всенпоглощающий, всеожирающий капиталистический город в восприятии сатирика был средоточием зла, ненасытности и алчности: «Вот он, этот громадный город, в котором воздух кажется спертый от множества людских дыханий, вот он, город скорбей и никогда неудовлетворяемых желаний, город желчных честолюбий и ревнивых, завистливых надежд, город гнусно-искривленных улыбок и заражающих воздух признательностей! Как волшебен он теперь при свете своих миллионов огней, какая страшная струя смерти совершает свой бесконечный, разъедающий оборот среди этого вечного тумана, среди миазмов, беспощадно врывающихся со всех сторон!» (III, 398).

Иные эмоции были связаны у Салтыкова с деревней. Хотя в его описаниях русской деревни также господствуют серые, безотрадные тона, тем не менее в его восприятии сельской природы нет-нет да и проскользнут лучи светлой грусти, придающие пейзажу лирический колорит.

О. Кудрявцева, впервые обратившаяся специально к интересующей нас теме, справедливо указывала, что пейзаж Салтыкова открывает нам «исключительно важную сторону творчества сатирика — глубокий лиризм, что в силу общей сатирической насыщенности творчества Щедрина замечается мало».⁸

⁸ О. Кудрявцева. Пейзаж у М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Литературная учеба», 1940, № 8—9, стр. 91.

Обычно в щедринских циклах преднамеренное нарушение жанровых перегородок приводит к стилистическому разнообразию. В выборе изобразительных средств автор не стесняется себя какими-либо ограничениями, прибегая к различным стилевым системам. На иной основе строится роман «Господа Головлевы», в котором обнаруживается единство выразительных средств. И пейзаж как один из важнейших элементов художественной структуры выдержан в рамках эстетических принципов русского реалистического романа второй половины XIX века.

А. В. Чичерин, пытаясь определить характер отношения Достоевского к природе и место пейзажа в его романах, пишет: «Немного сказано у Достоевского о природе. Нет описаний природы. Природа входит в роман не как перерыв в развитии действия, а как действующее лицо».⁹ Но разве это свойственно одному только Достоевскому и его романам? Если описания природы включаются в повествование как «перерыв в развитии действия», то это означает, что мы имеем дело просто с художественно неполноценным произведением. Даже второстепенные беллетристы 60—80-х годов понимали это и стремились по возможности связать пейзаж с ходом развития действия. Другое дело, в какой степени им это удавалось. Но совершенно ясно, что пейзаж как выразительное средство, как художественный элемент в романе, тем более в психологическом романе, не может существовать обособленно, изолированно. Описания природы, как бы они мастерски не были сделаны, не могут стать самоцелью. В романе вообще и в русском реалистическом романе в частности они тесно переплетаются с изображаемыми событиями и переживаниями героев, подчиняясь единству замысла и составляя неразрывную часть художественной системы. Таким является пейзаж не только в романах Достоевского, но и Толстого, Тургенева, Гончарова. Такого же рода пейзаж по своим многообразным функциям и в романе Салтыкова «Господа Головлевы».

В первой же главе романа ярко очерчен психологический портрет Степана Головлева, вызвавший своим мастерским исполнением восторг Тургенева. В раскрытии внутреннего мира героя природа играет чрезвычайно важную роль с момента появления его на страницах произведения. «Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропускает лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кипит бесчисленные стада птиц. Но Степан Владимирович ничего не замечает...» (XII, 58).

Салтыков нарочито подчеркивает опустошенность своего героя. Степан Головлев, погруженный в свои мрачные думы, не замечает ничего вокруг, он целиком занят мыслью о том, что же его ожидает впереди, как встретит его Арина Петровна. Аналогичную по некоторым внешним обстоятельствам сцену, когда герой после длительного отсутствия возвращается в родные края, находим в романе Тургенева «Дворянское гнездо» в эпизоде, где описывается возвращение Лаврецкого от Калитиных в родное поместье. Природа пробуждает в его душе сладостное волнение. Общий характер его восприятия светлый. Если в его переживаниях присутствуют тона грусти, скорби, то они вызваны не природой, а воспоминаниями о детстве, о матери, о безвозвратно ушедшем прошлом.¹⁰ Совершенно иначе воздействует природа на Степана Головлева. Хотя и он возвращается в родной дом, тем более после длительного отсутствия, но эффект противоположный.¹¹

Сложную функцию выполняет пейзаж в третьей главе романа («Семейные итоги»). Описание зимней ночи, казалось бы, выступает как обычный фон: «Ноябрь в исходе, земля на неоглядное пространство покрыта белым саваном. На дворе ночь и метелица; резкий, холодный ветер буровит снег, в одно мгновение наметает сугробы, захлестывает все, что попадает на пути, и всю окрестность наполняет воплем. Село, церковь, ближний лес — все исчезло в снежной мгле, крутящейся в воздухе; старинный головлевский сад могуче гудит. Но в барском доме светло, тепло и уютно» (XII, 132).

⁹ А. В. Чичерин. Поэтический строй языка в романах Достоевского. В кн.: Творчество Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 441.

¹⁰ См.: И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1954, стр. 197—198.

¹¹ Салтыков вообще любит обращаться к контрастному пейзажу. По такому принципу построен пейзаж и в сказке «Самоотверженный заяц»: «Вот уж и день приниматься стал. Совы, сычи, летучие мыши на ночлег потянули; в воздухе холодком пахнуло. И вдруг все кругом затихло, словно помертвело... Зазелел восток; сперва на дальнем горизонте слегка на облака огнем брызнуло, потом пуще и пуще, и вдруг — пламя! Роса на траве загорелась; проснулись птицы дневные, поползли муравьи, черви, козявки; дымком откуда-то потянуло; во ржи и в овсах словно шепот пошел, слышнее, слышнее... А косой ничего не видит, не слышит, только одно твердит: погубил я друга своего, погубил!» (XVI, 70).

Пейзаж написан в характерном для Салтыкова мрачном колорите. Отчетливо выступают скорбные краски: «белый саван» снежных полей, «вошь» метелицы и «свежняя мгла». Картина зимней бурной ночи противостоит своеобразной семейной «идиллии» в барском доме, где «тепло и уютно», вокруг шумящего самовара сидят Иудушка, Арина Петровна и Евпраксеюшка и мирно «калякают». Собственно разговор происходит между Порфирием Головлевым и Ариной Петровной, Евпраксеюшка молчит.

В описании этой сцены пейзаж далеко не нейтрален, он активно включается в действие, тесно переплетаясь с тем, что происходит в головлевском доме: «Чашки поочередно наливаются чаем, и самовар начинает утихать. А метель разыгрывается пуще и пуще; то целым снежным ливнем ударит в стекла окон, то каким-то невыразимым плачем прокатится вдоль печного бора».

— Метель-то, видно, взаправду взылась, — замечает Арина Петровна: — визжит да повизгивает!

— Ну, и пущай повизгивает. Она повизгивает, а мы здесь чаек попиваем — так-то, друг мой, маменька! — отзывается Порфирий Владимирович.

— Ах, нехорошо теперь в поле, коли кого этакая милость божья застанет!

— Кому нехорошо, а нам горюшка мало. Кому темненько да холодненько, а нам светлехонько и теплехонько. Сидим да чаек попиваем. И с сахарцем, и со сливочками, и с лимонцем. А захотим с ромцом, — и с ромцом будем пить... теперича в поле очень нехорошо. Ни дороги, ни тропочки — все замело... А у нас здесь и светленько и уютненько, и ничего мы не боимся. Сидим мы здесь да посиживаем, ладком да мирком... Кабы не он, царь небесный — может, и мы бы теперь в поле плутали, и было бы нам и темненько и холодненько... В зигунишечке каком-нибудь, кушачок плохонькой, лаптишечки...

— Чтой-то уж и лаптишечки! Чай, тоже в дворянском званьи родились? какие ни есть, а все-таки сапожнички носим! (XII, 133—134).

И здесь мы встречаемся с излюбленным автором противопоставлением: «На дворе ночь и метелица... в барском доме светло, тепло и уютно». Пейзажные зарисовки наполняются глубоким социальным содержанием. «Теперича в поле очень нехорошо», но им, Иудушке и Арине Петровне, до всего этого дела нет. Им нет дела и до мужика, который в такую ненастную ночь где-то по дороге «в зигунишечке каком-нибудь, в «плохоньком» кушачке, «лаптишечках» плутает». Они безразличны к судьбе мужика, которому «темненько и холодненько». И если они вспоминают его, то только для празднословия, для того, чтобы вновь и вновь упиваться своим привилегированным положением.

Иудушка не проявляет ни малейшего интереса к природе. Разве только с деловой точки зрения, по хозяйственным соображениям. Когда он уходит в созданный им призрачный мир фантастических расчетов, где он мысленно продолжает мучить и тиранить мужика и всех окружающих, в его большом воображении рисуется картина: «Стоит перед ними (Иудушкой и старостой Ильей, — *К. Г.*) лесиче стена стеной, стоит, да только вершины в вышине гудет. Деревья все одно к одному, красные — сосняк; которые в два, а которые в три обхвата; стволы у них прямые, обнаженные, а вершины могучие, пушистые: долго, значит, еще этому лесу стоять можно!

— Вот, брат, так лесок! — в восхищении восклицает Иудушка (XII, 239—240).

Эта величественная картина могучего леса вызывает в душе Иудушки лишь определенные эмоции. Он не слышит, как лес «вершинами в вышине гудет». Его ум целиком занят хозяйственными расчетами. Иудушка весь поглощен мыслью о том, сколько дохода может принести этот лес, как бы выгоднее его продать. В этом эпизоде психологический портрет Иудушки дополняется важными штрихами.

В «Головлевых» наряду с контрастирующим встречается и пейзаж, созвучный переживаниям действующих лиц. При этом автор использует многообразие оттенков различной психологической тональности. В картине панихиды на могиле Арины Петровны грустный характер самого события и душевное состояние Анниньки раскрывается при помощи пейзажа: «Картина, среди которой совершалась церемония, была печальная... Глубокий снег покрывал кладбище, так что нужно было разгребать дорогу лопатами, чтоб дойти до могилы; памятника еще не существовало, а стоял простой белый крест, на котором даже надписи никакой не значилось. Погост стоял уединенно, в стороне от всякого селения... кругом, во все стороны, стлалась сиротливая снежная равнина, на поверхности которой по местам торчал какой-то хворост. Крепкий мартовский ветер носился над кладбищем, беспрепятственно захлестывая ризу на священнике и относя в сторону пение причетников» (XII, 171). Эпитеты «печальная», «уединенный», «сиротливая» способствуют психологическому звучанию описания.

Трагическую окраску приобретает пейзаж в описании болезненных переживаний Степана Головлева, когда «балбес» все более хоронится в собственную скорлупу, когда в его сознании постепенно теряются нити, связывающие его с внешним миром. Чем ближе развязка, тем более напряженным становится пейзаж. Серые, тоскли-

вые тона деревенской осени гармонируют с предсмертной пьяной агонией Степана Головлева. Потрясающего драматизма достигает Салтыков в описании бессонных ночей, предвещающих гибель спившегося «балбеса».

Салтыков рисует психологическое состояние покинутого всеми, одинокого и больного Степана Головлева, окружавшую его безнадежную пустоту, его отчаяние, его единственное желание — уйти, хотя бы на время, от гнетущей действительности, из головлевского ада в мир теней, забиться в пьяном сне. В его больном, возбужденном мозгу постепенно угасал «луч действительности», он уходил в призрачный мир, когда «самая тьма, наконец, исчезала, и взамен ее являлось пространство, наполненное фосфорическим блеском» (XII, 77).

Не много найдется в русской классической прозе страниц, где с такой силой и глубиной психологической правды были бы переданы переживания отчаявшегося человека, который более ничего не ждет от жизни, в глазах которого жизнь становится бессмысленной, никчемной, состояние человека, бредящего в пьяном угаре.

Картина деревенской осени по своей психологической окраске соответствует душевному состоянию Степана Головлева: «...серое, вечно слезящееся небо осени давило его. Казалось, что оно висит непосредственно над его головой и грозит утопить его в разверзнувшихся хлябях земли. У него не было другого дела, как смотреть в окно и следить за грузными массами облаков. С утра, чуть брезжил свет, уж весь горизонт был сплошь обложен ими; облака стояли словно застывшие, очарованные; проходил час, другой, третий, а они все стояли на одном месте, и даже незаметно было ни малейшей перемены ни в колере, ни в очертаниях их. Вон это облако, что пониже и почернее других: и давеча оно имело разорванную форму (точно поп в рясе с распростертыми врозь руками), отчетливо выступавшую на белесоватом фоне верхних облаков, — и теперь, в полдень, сохранило ту же форму. Правая рука, правда, покорево сделалась, зато левая безобразно вытянулась, и льет из нее, льет так, что даже на темном фоне неба обозначилась еще более темная, почти черная полоса. Вон и еще облако подалее: и давеча оно громадным косматым комом висело над соседней деревней Нагловкой и, казалось, угрожало задушить ее — и теперь тем же косматым комом на том же месте висит, а лапы книзу протянуло, словно вот-вот спрыгнуть хочет» (XII, 75—76).

Объективно точное изображение осеннего неба, сложной гаммы его серых, одисобразных тонов «распечивается» переживаниями Степана Головлева, предчувствующего свою скорую гибель.

Есть нечто родственное в восприятии природы Степаном Головлевым и Аннинькой, что обусловлено сходством драматической ситуации. Они оба прожигатели жизни, оба привыкли к бездумному, бесплабашному, паразитическому существованию. Ведь и Аннинька возвращается в Головлево с сознанием безысходности, обреченности. Она «любила следить, как постепенно готухают мерцания серого зимнего дня, как меркнет окрестность и комнаты наполняются теньями и как потом вдруг весь дом окунется в непроницаемую мглу» (XII, 267).

В каждом конкретном случае в сложной ткани произведения пейзажные зарисовки выполняют разнообразнейшие функции. Так, например, в конце романа, когда для Иудушки наступает пора расплаты за совершенные им злодеяния, эти зарисовки приобретают значительную силу, передавая психологическое напряжение. «На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая метелица, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимирович шел по дороге, шагая по лужам, не чувствуя ни снега, ни ветра, и только инстинктивно запахивая полы халата» (XII, 281). Пейзаж придает эпизоду трагический оттенок. Несмотря на ненастную погоду, Порфирий Головлев шел навстречу смерти, шел «на могилку к покойнице-маменьке проститься». «Но „проститься“ не так, как обыкновенно прощаются, а пасть на могилу и застыть в воплях смертельной агонии» (XII, 280, 279).

При помощи пейзажа Салтыков достигает обобщений большой художественной выразительности. Его оригинальный пейзаж, с одной стороны, обнаруживает черты, роднящие Салтыкова с другими видными русскими романистами, с другой — он глубоко новаторский, насыщенный и обогащенный социальными настроениями, которые легко и естественно влетают в картины природы.

В «Тихом пристанище» вслед за пейзажными зарисовками автор включает в повествование отдельные яркие штрихи деревенской жизни: «...вот и улица, грязная, покрытая толстым слоем чернозема; вот и запачканная семья беловолосых ребятишек с поднятыми до груди рубашонками, бережно переходящих по грязи через улицу, или копающихся в земле где-нибудь в стороне у анбарушки. Вот у ворот избы, на завалинке вышла погреться на солнышке сгорбленная бабушка Офимья, которую уж никакие лучи солнца не могут согреть в этом мире... Вот и сам он, достолюбезный русский мужик, тихо идущий за сохой, изнуренный, но не убитый трудом, утомленный, но все еще бодрый, угнетенный, но все еще надеющийся...» (IV, 294).

В описаниях природы Салтыкова часто непосредственно или незримо присутствует мужик как собирательный образ трудовой массы, русской деревни. Значительно более важное место, чем это может показаться с первого взгляда, занимает крестьянство в «Головлевых». Обычно оно выступает в общих картинах как неотъемлемая часть фона, арены, на которой происходит жизненная драма. Фон в этом случае становится действенным фактором: «... октябрь на дворе; полились дожди, улица почернела и сделалась непроходимой... среди серых испарений осени, словно черные точки, проворно мелькали люди, которых не успела сломить летняя страда. Страда не прекращалась, а только получила новую обстановку, в которой летние ликующие тоны заменились непрерывающимися осенними сумерками. Овины курились за полночь, стук цепов унылою дробью разносился по всей окрестности. В барских ригах тоже шла молотба... Все глядело сумрачно, сонно, все говорило об угнетении» (XII, 75).

Картина осени изображается автором не с позиции безразличного наблюдателя. В заключительной фразе отчетливо выражено отношение автора, его сочувствие угнетенному народу.

Порою пейзаж строится так, что как будто и нет мужика, но характер социального звучания предполлагает его присутствие. Иногда же мужик как бы растворяется в пейзаже: «Она (Арина Петровна, — К. Г.) вглядывалась в полевую даль, вглядывалась в эти измокшие деревни, которые, в виде черных точек, пестрели там и сям на горизонте... вглядывалась в этого неизвестного мужика, который шел между полевых борозд, а ей казалось, что он словно застыл на одном месте» (XII, 122—123).

Пейзаж в романе Салтыкова «Господа Головлевы» составляет органический элемент художественной структуры произведения и выполняет разнообразные функции. В одном случае он способствует созданию известного психологического фона, в другом — придает переживаниям героя определенную окраску, эмоциональную тональность, в третьем — служит средством раскрытия внутреннего мира; в четвертом — усиливает психологическую напряженность.

Но независимо от его разнообразных функций во всех этих случаях в пейзаже преобладает момент психологический, обусловленный характером и общим направлением романа Салтыкова.

Весьма специфическую окраску имеют в «Головлевых» картины кажущегося спокойствия и тишины. На протяжении всего романа автор не раз обращается к ним, строго отбирая при этом определенные элементы. При их помощи создается психологическая атмосфера, отражающая авторское отношение к описываемым событиям. В щедринских «тихих» пейзажах улавливается внутреннее скрытое напряжение, тревожность. «На Дубровинской барской усадьбе, словно все вымерло... Даже деревья стоят *попурье* и *неподвижные, точно замученные*» (XII, 82);¹² «На дворе и около людской царствовала невозмутимая тишина...» (XII, 239); «На дворе пустынно и тихо; ни малейшего движения ни у людской, ни около скотного двора; даже крестьянский поселок *угомонился, словно умер*» (XII, 248).

Тревожная тишина окружи соответствует атмосфере «бесшумной тревоги» и внутри господского дома (XII, 49, 82, 171). На всей картине лежит печать уныния, тоски, подавленности, угнетенности.

Напряженность тишины характерна и для бессонных ночей Арины Петровны. Тишина деревенской ночи порождает в ее душе безотчетный страх. В этой загадочной тишине «настороженное ухо умеет отличить целую массу звуков. То хлопнуло где-то, то раздался вдруг вой, то словно кто-то прошел по коридору, то пролетело по комнате какое-то дуновение, и даже по лицу задело» (XII, 124).

Эта болезненная чуткость была свойственна и Салтыкову, «настороженное ухо» которого тоже умело отличать в кажущейся тишине «целую массу звуков».

Картины тишины и покоя у Салтыкова резко отличаются от аналогичных описаний у других русских писателей — его современников. Это не «очарованная тишина», характерная, например, для тургеневского лирического пейзажа. Это не тишина, приносящая «спокойствие и радость», «успоительную грусть», «колышание счастья».¹³ В произведениях Салтыкова тишина напряженная, «загадочная». Тревожный характер тишины особенно отчетливо выступает у Салтыкова тогда, когда он рисует внешний вид помещичьей усадьбы. Так, например, она выглядит, когда Степан Головлев приближается к «родительскому дому»: «Барская усадьба смотрела из-за деревьев так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного...» (XII, 59). Но в этом-то и дело, что это только внешнее впечатление, так может казаться лишь с первого взгляда, когда созерцающему эту «мирную» картину со стороны еще ничего не известно о том, что происходит внутри барского дома. Салтыков все время как бы подчеркивает, что под покровом тишины скрываются трагические стороны социальной действительности.

¹² Здесь и далее курсив мой, — К. Г.

¹³ И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. VII, стр. 44

Насколько разнится щедринское восприятие природы от тургеневского можно видеть в описании ночной тишины. В романе «Накануне» картина ночи чисто созерцательная, поэтическая: «О, как таха и ласкова была ночь, какую голубиною кротостию дышал лазурный воздух, как всякое страдание, всякое горе должно было замолкнуть и заснуть под этим ясным небом, под этими святыми, невинными лучами».¹⁴

Пусть это не небо России, а Венеции, пусть это восприятие героини романа, но выраженное здесь настроение типично для художнической индивидуальности Тургенева. Тишина в природе приносит ему успокоение, примирение. Иное звучание почпой природы у Салтыкова: «Засни! — шепчет мне ночь: — засни, замученный! засни, истомленный! Сон убаюкает тебя на мягких крыльях своих; он несильно принесет тебя через суровые пространства, через трудные времена, в ту волшебную страну, где бегут голубые реки, где горит голубое небо, в ту страну, где, торжествуя, блещет лик человеческий, не изнуренный вечными исканиями, вечными и горькими стремлениями». Но Салтыков по своему миросозерцанию, по складу своего характера не мог предаваться убаюкивающим снам. Повсюду преследовали его скорбные образы «униженных и оскорбленных», он слышал их стоны, ему казалось, что «весь мир полон горечи и страданий» (III, 141, 142).

Щедринский пейзаж, будучи родственным пейзажу, господствовавшему в русском романе второй половины XIX века, всегда сохраняет свои ярко выраженные стилистические черты. Для тургеневского пейзажа характерна лирическая окрашенность эпитетов, что вызвано стремлением добиться эмоциональной насыщенности, стремлением при посредстве описания природы выразить определенное душевное состояние. Так, например, при изображении Авдюхина пруда в эпизоде свидания Рудина с Натальей автор как бы намеренно отбирает слова с эмоциональной окраской, которые придают пейзажу грустный колорит: «Редкие серые остовы громадных деревьев высились *какими-то унылыми призраками* над низкой порослью кустов. *Жутко было смотреть на них: казалось, злые старики сошлись и замышляют что-то недоброе... невеселое было утро.* Сплошные тучи молочного цвета покрывали все небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая».¹⁵

В отборе места свидания (засохший лес), времени («невеселое утро»), красок и звуков природы автор придерживается принципа соответствия пейзажа острой психологической ситуации. Общий грустный колорит загадочность картины настроения, как бы предвещающая беду. Тот же принцип созвучия пейзажа душевному состоянию характерен и для «Головлевых». Однако описания природы в щедринском романе по своим стилистическим признакам отличаются от тургеневского пейзажа.

Аниньке страшно оставаться в Головлево. Иудушка старается удержать ее. Тоскливо на душе Аниньки, и в целях создания психологической атмосферы автор обращается к пейзажу: «Все небо было покрыто сплошными темными облаками, из которых сыпалась весенняя изморозь — не то дождь, не то снег; на почерневшей дороге поселка виднелись лужи, предвещавшие зажоры в поле; сильный ветер дул с юга, обещая гнилую оттепель; деревья обнажились от снега и беспорядочно покачивали из стороны в сторону своими намокшими голыми вершинами; господские службы почернели и словно ослизли» (XII, 188).

В этом отрывке сразу же бросается в глаза, что Салтыков избегает сложных эпитетов, придерживаясь возможной точности в изображении картины весенней распутицы в деревне. И автор достигает правдивости не только в описании природы, но и в выражении чувства. настроением определяется выбор и звучание известных красок и тонов. И «время стояло скверное», и соответственно на душе у Аниньки было скверно.

В изображении природы у Салтыкова обнаруживается не только различие, но и черты, сближающие его с Тургеневым, Л. Толстым и Достоевским. И картины природы в романе «Господа Головлевы» по своим основным стилистическим признакам не выпадают из эстетической системы реалистического пейзажа, завоеванной в русской прозе 70—80-х годов господствующее положение. Важнейшие признаки его определялись стремлением к объективности и точности в изображении внешнего мира, стремлением сочетать субъективное чувство с объективно-реалистическим воспроизведением природы. При этом, разумеется, каждый из крупнейших русских романистов вносил черты своего личного восприятия, свое индивидуальное начало в развитие общей тенденции к объективизации описания как внешнего мира, так и сферы психической деятельности человека. Даже Достоевский, наиболее субъективный из русских романистов этой эпохи, не составляет исключения.

Если по объективности описания и психологизму пейзаж в романе «Господа Головлевы» имеет родственные черты с толстовским пейзажем, то по своему общему

¹⁴ Там же, т. III, стр. 153.

¹⁵ Там же, т. II, стр. 90.

колориту, напряженности восприятия он соприкасается с пейзажами Достоевского. «... Достоевский, — правильно отмечает Л. Гроссман, — охотнее всего останавливается на скудных и грустных видах, наиболее соответствующих внутреннему состоянию его героев». ¹⁶ Щедринскому пейзажу не менее свойственны суровость картины, угрюмые тона, скорбные мотивы.

Несмотря на различие общественной позиции, литературных взглядов, всего характера творчества и писательской индивидуальности, у Щедрина и Достоевского были и точки соприкосновения. Оба они, каждый по-своему, горячо любили Россию, сочувствовали народу, каждый из них мучительно искал выхода, пути торжества справедливости и разума. Они оба глубоко переживали трагедию своей родины.

Пейзажей у Достоевского сравнительно немного. Еще реже встречаются у него деревенские картины: «Это была бедная, маленькая деревенька, верстх в трех от большой дороги и стоявшая в какой-то яме. Шесть или семь крестьянских изб, закоптелых, покрывившихся набок и едва прикрытых почерневшею соломой, как-то грустно и неприветливо смотрели на проезжего. Ни садика, ни кустика не было кругом на четверть версты. Только одна старая ракета свесилась и дремала над зеленоватой лужей, называвшейся прудом». ¹⁷

В повести Салтыкова «Тихое пристанище» в описании деревни находим родственные черты с этим пейзажем Достоевского: «Вон на самом краю болотины, среди зыбучих песков, ютится ряд бедных, ветхих изб... Что это за грустный, надрывающий сердце вид! Вот и пруд среди селения, пруд мелкий и топкий, на неподвижной поверхности ксторого плавает зеленая плесень, и из которого по местам высовываются почерневшие гнилые коряги...» (IV, 294).

Дело здесь не только в отдельных совпадающих элементах картины, а в известной общности характера восприятия обоими писателями «бедных деревень» и «скудной природы». Достоевский в «Записках из мертвого дома», рисуя вид угрюмого северного края, необозримые снежные равнины, фиксирует свое настроение, личное восприятие: «Что-то тоскливое, *надрывающее сердце* было в этом диком и *пустынном пейзаже*». ¹⁸

Аналогичное состояние выражено у Салтыкова в «Благонамеренных речах» в описании затерянной в снегах русской деревни: «*Пустыня, безнадёжная, надрывающая сердце пустыня...*» (XI, 354).

Совершенно очевидно, что описание сельского вида у обоих писателей стоит в одном ряду в историческом развитии русского национального пейзажа, и не исключена возможность, что, кроме действительности, единым источником для обоих писателей служили знаменитые пушкинские стихи, где отчетливо звучат мотивы тоски и уныния:

Смотри, какой здесь вид: *избушек ряд убогий,*
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
За ними *серых туч густая полоса.*

... На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца...

Салтыкова с Достоевским сближают трагические тона, общий угрюмый, скорбный характер восприятия природы. Однако по своему социальному звучанию щедринский пейзаж ближе всего к картинам русской природы у Некрасова, что объясняется, в частности, общностью их революционно-демократического мировоззрения. В произведениях Салтыкова, как и в поэзии Некрасова, слышатся «глухой и вечный гул подавленных страданий» («Родина»), «горе» «тихих сел» и «глухих деревень» («Балет»). Старинные помещичьи усадьбы, аллеи и парки постоянно вводили Салтыкова на мысль о том, «сколько тут пота мужичьего пролилось, сколько бабьих слез эти парки видели» (XIII, 110). Порою совпадают и отдельные образы. В стихотворении Некрасова «Балет» бескрайняя снежная равнина, по которой в январские морозы «узкой тропой» ползет крестьянский обоз, сравнивается с «белым, погребальным покровом», «белым саваном смерти». Пейзаж, родственный по своим настроениям и социальной насыщенности созданной Некрасовым суровой эпической картине, не раз встречается у Салтыкова:

«Саваны, саваны, саваны! Саван лежит на полях и лугах; саван сковал реку; саваном окутан дремлющий лес; в саван сирячалась русская деревня. Морозно; окрестность тихо цепенет... Мнигся, что вся окрестность полна жалобного ропота,

¹⁶ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского, стр. 123.

¹⁷ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 575.

¹⁸ Там же, т. III, стр. 492.

¹⁹ Русская литература, № 3, 1961 г.

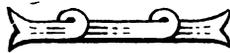
что ветер захватывает попадающиеся по дороге случайные звуки и собирает их в один общий стон...» (XI, 354).

«Только непроглядная же и ночь на дворе стояла! Ни огонька в мужичьих избах, ни души на улице; даже собаки притаились и не вякнут... А ветер все крепчает да крепчает, и, прорываясь сквозь пазы ветхих мужичьих избенок, так-то жалостливо поет, словно все сердце человеческое высосать хочет. А сверху все сыплет да сыплет пушистым белым саваном на помертвевшую землю, и вдруг точно ливнем каким засыплет в окошко, и выглянет в горницу со двора словно голова мертвеца безокая...» (IV, 250).

В пейзаже ярко сказывается индивидуальность писателя — у каждого писателя есть свои излюбленные краски, тона, мотивы. Так, например, для Достоевского таким излюбленным «описательным лейтмотивом» являются косые лучи заходящего солнца. Кстати, они встречаются и в романе «Господа Головлевы» (XII, 52), быть может случайно, но факт сам по себе любопытен и должен быть отмечен. У Достоевского же «косые лучи заходящего солнца» — штрих, по-своему связанный с болезненной ущербностью мироощущения писателя. «Они проходят через все его творчество, — отмечает Л. Гроссман, — от ранних рассказов, где пламенеет морозно-мутная даль „последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглином небосклоне“ («Слабое сердце», I, 406), до его последнего романа, где Алеша запоминает на всю жизнь „один вечер, летний, тихий; отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более)“ (IX, 21) и рыдающую в отчаянии свою униженную больную умирающую мать, с испуганным, но прекрасным лицом».¹⁹

Таким же излюбленным «описательным лейтмотивом» для Салтыкова являются пустынные снежные поля. Неприветливость, однообразные, тоскливые, бледные тона, обнаженная даль, пустынность, чахлость, бедность, ветхие избы — вот наиболее типичные элементы щедринского пейзажа, которые придают его описаниям природы угрюмый, суровый, скорбный характер.

Тургенев придал описаниям природы в соответствии со своей художественской натурой чисто поэтическое содержание, насытив их светлыми тонами ощущения радости. В его пейзажах отчетливо выражен момент созерцательности, мечтательности, глубокого лиризма, безотчетного любования величественной красотой природы. Они дышат тем, что Белинский называл «благородным субъективизмом». Тургеневские описания явились в движении русского пейзажа промежуточными, переходными от романтического к реалистическому восприятию природы. Реалистический пейзаж в своем наиболее типичном выражении восторжествовал в творчестве Л. Н. Толстого, которому больше чем кому-либо из русских романистов свойственно чувство единства с природой. Острота и глубина восприятия, обостренный интерес к нравственно-философским проблемам и психологическому содержанию внутреннего мира человека обусловили отличительные свойства толстовского пейзажа. Эти же вопросы волновали и автора романа о Головлевах. Однако он в отличие от Л. Толстого стоял на иных общественных позициях, что предопределило характер его отношения к природе. Салтыков обогатил русский национальный пейзаж новым кругом чувств, переживаний, настроений, дум, в основе которых лежало его революционно-демократическое мировоззрение.



¹⁹ Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. В кн.: Творчество Достоевского. стр. 411.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПОВЕСТИ О СУХАНЕ

Замечательное патриотическое произведение старорусской литературы — Повесть о Сухане известна всего в двух списках. Один, конца XVII века, хранится в собрании древнерусских рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Другой, представляющий копию 1875 года, написанную рукой известного литературоведа, пушкиниста П. О. Морозова, находится в отделе рукописей и редкой книги Центральной научной библиотеки Харьковского государственного университета им. А. М. Горького.

В своем исследовании Повести о Сухане я высказал предположение, что рукопись П. О. Морозова была передана в библиотеку ХГУ после смерти ученого в 1920 году его родней.¹ Попытки мои получить более точные сведения оказались безуспешными.

На самом деле, как теперь удалось выяснить благодаря любезной помощи ученого секретаря библиотеки ХГУ В. К. Мазманьянц, список П. О. Морозова был передан сюда родственниками академика М. И. Сухомлинова, связанного с Харьковским университетом (отец его был здесь профессором, сам он тоже окончил Историко-филологический факультет этого университета).

Рукопись Морозова поступила в библиотеку вместе с работами студентов Историко-филологического факультета Петербургского университета в 1902 году, вскоре после смерти М. И. Сухомлинова (умер в 1901 году). Переданные материалы записаны в книге регистрации пожертвований и подарков библиотеке ХГУ за 1902 год под датой 21 апреля как «Рукописи, пожертвованные академиком М. И. Сухомлиновым» (листы 94—97).

П. О. Морозов, как известно, в 1871—1876 годах учился на Историко-филологическом факультете Петербургского университета, где М. И. Сухомлинов тогда еще профессор, читал курс истории русской литературы. По его заданию П. О. Морозов выполнил несколько работ.²

На одной из переданных семьей Сухомлинова студенческих работ имеется просьба декана факультета, адресованная М. И. Сухомлинову, дать отзыв об этом сочинении. Вероятно, работа П. О. Морозова также была направлена деканатом на заключение его учителю (а может быть, передана и самим автором), у которого она потом так и осталась и поэтому, возможно, не была напечатана.

Однако трудно поверить, чтобы столь заметная по художественным достоинствам повесть, побывав в руках у такого тонкого знатока и ценителя древнерусской литературы, как М. И. Сухомлинов, не была издана. Может быть, дальнейшие библиографические разыскания раскроют эту загадку.

Остается открытым и другой вопрос: где студент П. О. Морозов мог познакомиться с рукописью Повести о Сухане? В том, что он снимал копию с рукописи XVII века, принадлежащей ныне ИРЛИ АН СССР, теперь сомнений быть не может. Это очевидно даже несмотря на негочности и пропуски, которые Морозов допустил по неопытности при копировании.

Поскольку последним владельцем рукописи, хранящейся в ИРЛИ АН СССР, был Н. В. Тимофеев (умер в 1942 году), являвшийся в прошлом секретарем С. Д. Шереметева и опекаемого им Общества любителей древней письменности, можно предположить, что уже в 70-х годах XIX века рукопись была известна лицам, связанным с Обществом. П. О. Морозов, со студенческих лет принимавший активное участие в работе Общества и печатавшийся в его изданиях, мог по заданию М. И. Сухомлинова или И. И. Срезневского (он тоже был учителем П. О. Мо-

¹ В. И. Малышев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 215—216.

² Ленинградский областной исторический архив, ф. 14 (Санкт-Петербургский университет), оп. 1, св. 215, № 7487, л. 12 об., св. 219, № 7598, л. 19 об., св. 222, № 7699; оп. 3, св. 1104, № 16019, л. 90 и др., св. 1180, № 17101 (студенческое дело П. О. Морозова) и др.

розова в университете) знакомиться с рукописными материалами, известными этому Обществу. Здесь-то он, возможно, и обнаружил Повесть о Сухане и подготовил ее к печати, но издание по каким-то, пока не выясненным причинам не состоялось.

Какими путями попала позднее рукопись Повести о Сухане к Н. В. Тимофееву, установить мне не удалось; его дочь, Э. Н. Савельева, у которой я в 1948 году обнаружил повесть, ничего не знала об этом.

Таким образом, наши дополнительные разыскания еще раз подтвердили, что второго самостоятельного списка Повести о Сухане не имеется. Список П. О. Морозова это копия с известной рукописи, следовательно — Повесть о Сухане, как и близкая к ней по времени Повесть о Горе-Злочастии, сохранилась всего в единственном списке, разделяя судьбу и более древних памятников, таких, как «Поучение Владимира Мономаха», дошедшее также в единственном экземпляре.



ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

О. ГЗОВСКАЯ

А. А. БЛОК В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

В то время, когда я встретила с Александром Александровичем Блоком, все мы, молодые актрисы МХАТа, очень увлекались поэзией и часто выступали с чтением стихов на концертах. Вечера поэтов вызывали тогда в Москве огромный интерес — публика награждала участников восторженными овациями, ожидала и провожала их у подъездов. Зал «Литературно-художественного кружка», где происходили беседы, лекции, концерты, бывал переполнен — особенно по вторникам, когда там на традиционных вечерах выступали знаменитые поэты и артисты. Кружок этот организовали представители передовой интеллигенции Москвы — известные артисты московских театров, адвокаты, светила медицинского мира. Они были членами, а некоторые из них и директорами этого кружка-клуба. Бывала здесь не только молодежь, но и люди зрелого возраста. Отдельные лекции-беседы, вызывавшие шумные прения, споры и приводившие к бурным столкновениям, особенно когда на них присутствовали представители нового течения (Каменский, Маяковский, Бурлюк и другие), были явлениями, которых ждали, к которым готовились и о которых много говорили. С интересом следили мы за тем, когда выйдут новые издания Брюсова, Бальмонта, Игоря Северянина, и торопились их приобрести, но не для того, чтобы поставить их на полку в своем книжном шкафу как украшение в красивом переплете, нет — мы спешили первыми подготовить, выучить и поскорее выступить со стихами на концерте, обновляя свою программу. Иногда просили у поэтов их стихи еще до того, как они появятся в печати.

Позирующий, грассирующий и витиевато-эстетный, блестяще владевший стихом, особенно как переводчик, Бальмонт; несколько грубоватый и внешне совсем не похожий на поэта Брюсов (Бальмонт говорил о нем, что он обращается с поэзией, как ландскнехт с пленницей), внешне подражавший и отдаленно похожий на Оскара Уайльда Игорь Северянин, читавший все свои стихи на поэзо-концертах почти напевая, причем каждое стихотворение имело определенную, надолго запомнившуюся мелодию.

От всех этих поэтов Блок стоял как-то в стороне. При чтении его стихов все мое существо охватывало такое чувство, точно от книги исходил какой-то свет. Эта поэзия звала к высокому и прекрасному. Не раз я черпала из этих строк вдохновение для своей актерской работы и мысленно воображала, какой же это человек, каков он в жизни, но самого Блока я еще не видала и, как он читал сам, не слышала ни разу. Я только читала его стихи и много слышала о Блоке от Качалова, с которым он был очень дружен. Вскоре я узнала, что в Москве состоится вечер Блока и оп сам будет выступать и читать свои стихи. Я стала внимательно следить за афишами, и вот ранней весной, если не ошибаюсь, в марте месяце, я увидела желанную афишу — Блок выступает в аудитории Политехнического музея. Я пошла на этот вечер.

Зал переполнен... Вышел Александр Александрович, очень скромно и строго одетый. Никакой позы, никакой эстрадности, никакой рисовки на публику. Казалось, она для него не существует. И в тишине напряженного внимания зазвучал его голос, в каждом стихотворении разный. То мягкий и нежный, без всякой сладости, зовущий и пленяющий в лирике, которую он передавал с особым, ему свойственным «бловским» темпераментом (стихотворения «Влюбленность», «На островах», «В ресторане», «Незнакомцы»); то гневный и властный в таких стихах, как например «Демон» (я до сих пор слышу:

Иди, иди за мной — покорной
И верною моею рабой.
Я на сверкнувший гребень горный
Взлечу уверенно с тобой.

Я пронесу тебя над бездной,
Ее бездонностью дразня.
Твой будет ужас бесполезный —
Лишь вдохновеньем для меня);

то глубоко проникавший в душу каким-то особым металлическим звоном, словно колокол из серебра (в стихах о русской природе, о России). Чувствовалось, как он

любит родину, как дорога ему эта «глухая песня ямщика», с какой верой обращается он к России:

Не пропадешь, но сгинешь ты
И лишь забота затуманит
Твоя прекрасные черты...
.

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка...

Блок совершенно особенно, по-новому осязал женскую душу с ее стремлениями и переживаниями. Стихотворение «На железной дороге» в его исполнении было не только повестью о трагедии женского сердца, погибшего от любви, — нет, у него это звучало гораздо глубже. Гневно загорались лучисто-серые глаза поэта, они становились черными и смотрели прямо в зал, когда он говорил:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно;
Любовью, грязью или колесами
Она раздавлена — все больно.

И воскресал в памяти ряд других образов женщин, которые погибали в глуши далеких городов и городков и тратили себя на мелкие, ничтожные дела, а могли бы делать большое и важное.

Пророчески звучало в исполнении Блока стихотворение «Новая Америка». Вся история России проходила перед нами, когда мы слушали это стихотворение. Мы думали о ее просторах и бесконечных возможностях, видели красоту и силу, что таилась на Руси, и рождалась огромная вера в будущее, которое придет. Взволнованно, почти восторженно произносил Блок заключительные строки:

То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда!

Это ударение на слове «новой» звучало так, что верилось: не повторением, не подражаньем Америке будет Россия, ей предназначена иная судьба.

Не преувеличивая, можно сказать словами Пушкина, что Блок в этот вечер «глаголом жег сердца людей». Выступление окончилось. Аплодисменты... вызовы... овации...

Качалов хотел познакомить меня с Блоком, звал за кулисы. Я не пошла. Боялась. Я знала по рассказам, какие актрисы нравились ему. Я знала, что я совсем другая, не блоковская. Для меня этот вдохновенный человек — поэт с особенными, то серыми, то черными глазами, скромный и такой значительный, стоял где-то очень высоко, и я боялась, что в закулисной шуму восторгов и всяких, быть может и пошлых, похвал и пожиманий рук поэта поклонниками и поклонницами потеряется то, что я несла в своей душе.

Прошло немного времени, и как-то после репетиции ко мне подошел Владимир Иванович Немирович-Данченко и сказал, что хочет со мной говорить об одной пьесе, которую собирается ставить театр. Названия пьесы он не упомянул. Я спросила: «Какая это пьеса? Кто автор?» Владимир Иванович, как всегда, единственно улыбнулся и ответил: «Пока секрет. Я хочу поговорить с Вами. Вы мне почитайте стихи современных поэтов, а я послушаю Вас, и мы поговорим». Мы тут же условились с ним о встрече у меня дома на следующий вечер.

Я очень взволнованно готовилась к этой встрече. Думала весь день, что же я буду ему читать, каких поэтов, что он хочет услышать от меня. Будучи ученицей Константина Сергеевича Станиславского, я играла в постановках Немировича несколько раз, но всегда работал со мной Константин Сергеевич. Он договаривался с Немировичем, по какому пути мне надо идти, чтобы я делала то, что как режиссер хотел получить от меня Немировича. Но подход к роли, работа над ней велась по системе Станиславского, с ним самим. А тут вдруг без Константина Сергеевича Владимир Иванович хочет меня слушать. Что же мне ему читать? Я подумала: раз Владимир Иванович выбрал пьесу, она будет серьезная, глубокая, тяжелая, решающая какие-нибудь очень сложные психологические проблемы. В работе с ним я всегда ощущала его как режиссера, идущего больше от ума, чем от сердца. Очень уж он своей манерой работать отличался от Константина Сергеевича, который был весь действие, порыв, огонь, темперамент. Владимир Иванович, всегда спокойный и редко повышавший свой голос, объясняя самый горячий, страстный монолог или диалог, говорил с паузами, медленно произнося слова. Даже в такой сцене, как сцена Лауры и Дон Карлоса в «Камисмонте» Пушкина (я у него играла Лауру), он оставался в рамках спокойствия и был сдержан. Я решила, что

надо читать что-то очень серьезное, публицистическое, что лирика это не то, что может ему понравиться.

В восемь часов раздался звонок. Неторопливо, размеренными шагами вошел в комнату Владимир Иванович. Здорогаясь со мной, очень внимательно посмотрел мне в глаза; он, конечно, видел, что я волнуюсь. «Ну, что же Вы мне прочтете?» — сказал он. Я прочла «Девушка пела в церковном хоре», «Сольвейг», «На железной дороге» Блока и «Старый вопрос» Брюсова.

Владимир Иванович хитро улыбнулся и сказал: «Конечно, для Владимира Ивановича надо читать что-то очень умное. Но, видите ли, на этот раз мне надо увидеть, есть ли у Вас то, что мне надо для героини этой пьесы. При скупости слов, в коротких сценах большая внутренняя насыщенность, наполненность и совсем особая горячая лирика. Прочтите мне еще что-нибудь Блока, но другого Блока». Я прочла «На островах» и «Незнакомку». Владимир Иванович подумал... отпил глоток чая... посмотрел в огонь камина, взял кусочек груши Бере Александр (он их очень любил) и начал говорить. «Могла бы Вас увлечь вот такая роль: образ женский, совсем особенный. Графиня без дымок и вуалей, особенная графиня, средневековая без средневековья, без этикетов, девушка из народа (средние века тут не при чем), живущая в замке, молодая. Жена старого ревнивца графа». И он рассказал мне содержание пьесы Блока «Роза и крест». «Мы должны, — говорил он, — сказать исполнением, приемами игры, всей постановкой новое слово. Это пьеса необыкновенная. В ней много свежего, очень увлекательного. Она должна быть новым этапом для нашего театра. Блок автор особый. Без всякой сентиментальности. Об этом мы много говорили с Константином Сергеевичем Станиславским. Он очень увлечен пьесой, но между нами была большая борьба, пока Константин Сергеевич принял Блока и пьесу».

Действительно, Константин Сергеевич долго не признавал Блока, его пьесы не «доходили» до него. Блок жил в Петербурге, Станиславский в Москве; встречи их были кратковременными, и, несмотря на большую любовь Блока к Станиславскому и преклонение перед ним как перед режиссером, достигнуть полного взаимопонимания им было трудно. В Художественном театре пьесы Блока актерам не читали. И вдруг появилась «Роза и крест». Мысль о ее постановке возникла у Немировича. Сначала Константин Сергеевич принял ее несколько настороженно, требовал разных поправок и переделок; постановку пьесы взял себе Немирович, и только потом, услышав чтение Блока, познакомившись с ним ближе, Станиславский принял в ней большое участие.

Я сидела и слушала Немировича, и передо мною возникал облик Блока и вспоминался Александр Александрович, выступавший в Политехническом музее. Я понимала, про какую горячую лирику говорил Владимир Иванович, чего он хотел от Изоры, боясь «голубых далеких спаленок», которые так часто звучали в исполнении многих, неверно толковавших Блока, окрашивавших его поэзию в какие-то слезливо сентиментальные тона, вовсе Блоку не свойственные. Эту ошибку допускают некоторые исполнители Блока, к сожалению, и теперь, придавая его поэзии неверную окраску.

Долго говорили мы об этой новой работе, и я была счастлива, что буду в ней занята. Прощаясь, Владимир Иванович сказал, что Блок скоро придет и будет читать в труппе пьесу сам. А до этого Владимир Иванович пьесу не даст. Нужно услышать самого автора. На этом мы расстались. Я стала ждать дня чутки и появления Блока в театре. Так же как многие ищущие люди тогдашней России, все мы жили в предчувствии, ожидании прихода чего-то нового, настоящего, что выведет нас из той темноты безысходности к свету, к радости, смутно сознавая, что эта радость придет через страдания. Театр переживал период поисков. После постановок «Осенних скрипок» Сургучева, «Будет радость» Мережковского, возобновления «Горя от ума» Грибоедова и начала репетиций «Села Степачикова» Достоевского театр стал искать пьесу современного писателя, новую по форме и содержанию, с глубокими чувствами и значительными мыслями. Поэтому когда Станиславский сообщил нам о том, что в репертуар включается «Роза и крест», это известие было принято с большой радостью и одобрением.

Наконец было объявлено, что Блок будет читать пьесу в театре. Роли распределялись так: граф Арчимбаут — А. Л. Вишнеvский, графиня Изора — О. В. Гзовская, Алиса — М. П. Лилина, Капеллан — В. В. Лужский, Газтан — В. И. Качалов, Бертрая — Н. О. Массалитинов, Алискан — В. Г. Гайдаров.

Настал день встречи с автором. Очень немногие из нас знали его лично, поэтому понятно то волнение, с которым мы ждали его прихода, прихода любимого поэта. Вот мы увидим его, услышим его голос — настроение было приподнятое.

Раннее весеннее утро, ярко освещенное солнцем большое фойе Художественного театра. Вся труппа в сборе, ожидаем Блока. Он появился без минуты опоздания, такой скромный, приветливый. Очень тепло и ласково со всеми поздоровался. Блок не сразу приступил к чтению. Видно было, что он взволнован. Прото-

кольно-сухо произнес название пьесы, перечислил действующих лиц и обстановку. Потом посмотрел как-то поверх всех нас, сидевших вокруг него за столом, и точно унесся куда-то далеко своими мыслями, прищурил глаза, будто вспоминая что-то, и, не заглядывая в лежащую перед ним раскрытую книгу, обрывочно произнес приглушенным голосом: «Двор замка. Сумерки». И зазвучал первый монолог Бертрапа:

Всюду беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди.

Характерна была музыкальная сторона его чтения. Глубокий, глуховатый голос Бертрапа, резко-крикливый, вульгарный звук речи Алисы, сладкий тенор Алискана, деревянный, точно удары молотка об доску, лишенный всякой гибкости голос графа и мелодично-страстный — Изоры. Монолог Бертрапа говорилсЯ как бы самому себе; он слегка напевал песню, точно припоминая мелодию и стараясь понять смысл слов... И переход на разговор почти вполголоса, очень просто и значительно, как будто человек разбирается в себе, прислушивается к чему-то новому, что его занимает. Это очень хорошо объясняло последующие слова Бертрапа о том, что смысла песни «не постигнет рыцаря разум простой». Этот рыцарь в чтении автора был живой, земной, с благородной душой, сильный, не похожий на слабких и пошлых рыцарей в латах, с перьями на шлемах, вылощенных, но с пустой душой. Он был похож на ту яблоню, под которой он стоит на страже в замке, связанный с землей, с природой. И вдруг в окне — Алиса вульгарным, громким голосом нарушает мир Бертрапа, отгоняя его резко от окна; и он робким голосом глухо отвечает: «Я отойду». Далее переход к сцене в замке — «дует» Алисы и Капеллана. Автор передавал его шепотом, и это был шепот двух пошляков, невольно вспомнились строки его стихотворения «Незнакомка»:

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

И на этот шепот — появление пажка Алискана, прекрасного своей юностью, растерянного от того, что его выбили из настроения Ромео, в котором он шел с лютней к Изоре, и, наконец, все эти подготовительные полутона переходили в покой Изоры — открытый звук голоса с оттенком радости, когда она поет песню и счастлива, что нашла ее. И сразу же радость сменяется отчаянием при словах: «Не помню дальше». В этой сцене автор и Изору, и Алису, и Алискана передавал полным, открытым голосом. В его чтении для Изоры были очень характерны быстрые смены настроений.

В фойе царил напряженная тишина. Глаза всех были устремлены на этого человека, стоявшего с поднятой головой, с лучистыми голубыми глазами, и какое-то особое внимание было на лицах всех слушающих. Мы боялись пропустить хоть одно слово, хоть одну интонацию, ловили, впитывали в себя, стремясь проникнуть в глубину произведения, понять поэта.

Блок стоял поодаль от большого стола, за которым мы сидели. Он читал наизусть, и каждое движение, взгляд его были значительны: Бертран — плечи и голова опущены, глаза смотрят исподлобья, точно что-то давит шею; Гаэган — весь прямой, как стрела, готовый взлететь куда-то с высоко поднятой головой и лучистым, ясным взглядом. Эти два пластических образа очень хорошо запомнились мне. Так ярко и четко Блок их воплощал. При этом все было очень просто. Театральность, декламация совершенно отсутствовали. Он точно переносился в мир своего произведения, где жили и действовали его герои, с их чувствами и страстями. Переходы от одного лица к другому были незаметны, не парочиты, их разделяли паузы, во время которых без слов кончал жить один и начинал другой. Они рождались естественно и просто, так же, как переход от стиха к ритмической прозе. Блок не играл, а вызывал в них жизнь, и они жили. В чтении Блока все было так просто, правдиво, что нельзя было себе представить, как бы иначе могли говорить эти люди, уже виделось, как они ходят, какие у них голоса, какие у них глаза, вообще — какие они.

Блок оканчивал чтение. Некоторое время стояла какая-то особая тишина, точно все боялись нарушить ту атмосферу творческого вдохновения, которую принес с собой автор. Блок сел и опустил глаза, спокойно закрыв книгу, глухо произнес: «Конец». Казалось, точно он откуда-то сверху спустился к нам вниз. Он был взволнован чтением, молчание не нарушалось еще несколько минут. Потом начались во-

сторженные высказывания, стали задаваться разные вопросы, актеры встали и окружили автора. Пьеса всех увлекла, понравилась — это было ясно. Блок, смущенный и радостный, припал скромно и как-то сконфуженно высказываемое ему похвалы. Константин Сергеевич Станиславский крепко жал ему руку. Подошла и я к Александру Александровичу и сказала ему, что я счастлива, что меня назначили на роль Изоры. Он очень внимательно посмотрел на меня, точно желая убедиться, что это — просто любезность или я действительно говорю искренно, и ответил: «Да, да, я знаю». Я продолжала: «Я очень бы хотела о многом поговорить с Вами, Александр Александрович. Боюсь я этой роли, но очень хочу ее играть». «Что же Вас пугает?» — спросил Блок. Я ответила: «Да вот она испанка, а я не знаю, не очень ли я северная. Чтение дало мне очень много, но все-таки хочется услышать от автора более подробно о характере и чертах его героини».

Блок улыбнулся своей светлой улыбкой. Мы уже вышли из фойе и шли по коридору театра к выходу. Александр Александрович сказал: «Вы говорили — Вас увлекает роль, так что же, давайте создавать этот образ. Я рад, что Вам Изора нравится, а я боюсь. Ведь сцены короткие, и слов не так много». Я ответила: «Да ведь дело не в словах, для актрисы-художника важнее то, что между слов, по-моему в этом жизнь роли. Вот, например, сегодня паузы во время Вышего чтения очень много говорили». Мы вышли на улицу. Темой пашей беседы был взгляд Блока на живую Изору. В ней прежде всего надо искать волнение и порывы молодой женской души, которая томится в высоких стенах тяжелого средневекового замка, такого же четырехугольного и тупого, как сам граф Арчимбаут. Ревнивый дурак-муж ей чужд и далек. Изора — натура одаренная, она чувствует природу так, как ее может чувствовать дитя народа. Весна будит в ней стремление вырваться за стены замка, в поля и луга. Недаром она так любила, до того как услышала песню Гаэтана, играть и резвиться с пажом Алескапом на утренних прогулках. Подстриженный, разделанный парк для нее не та природа. Изора не любит ничего искусственного. Не надо думать о средневековом этикете, о стиле и эпохе. Мысли об этом могут засушить и сковать актрису в какие-то рамки, отнять живое. А главное — не думать, что это графиня. Недаром к Изоре приставлена для обучения ее этикету и светским манерам придворная дама, Алиса. Естественность, непосредственность — вот, что свойственно Изоре. Ее раздражает, что окружающие не понимают, что с ней происходит. Она не умеет объяснить, что с ней случилось, после того как она услышала песню Странника. Не меланхолией болеет она, как думают окружающие, и вообще она здорова. После песни в ней родились новые чувства. Но то, чего она ждет — радости, не придет так просто. Радость придет через страдание, а потому в этом страдании — радость. Песнь, слышанная ею на народном празднике Мая, разбудила новые чувства, но они отнюдь не сладки и не сентиментальны. Песни нежных теноров-трубадуров о любви ей не нравятся. Поэтому начало третьей сцены и пение Изоры не должны быть лирически тоскливыми. Глаза ее сверкают, щеки горят, она вся полна горячим воспоминанием о песне Странника.

Я внимательно слушала Блока и тут же спросила его о прошлом Изоры: «Как меня учит Константин Сергеевич, нельзя играть настоящего, не зная прошлого». Блок, не раздумывая, быстро ответил: «Изора — дочь швеи. Проезжая местечко Толосанские Муки, граф увидел в окне склоненную над работой женскую головку с прямым пробором волос. Мать Изоры усугубила требованиям графа и выдала ее замуж». Александр Александрович и потом часто упоминал о склоненной над работой женской голове. Ему нравились в Бельгии склоненные женские головы, когда девушки плели кружева. В этом он находил большую поэзию женственности.

Я пришла домой. Мысли роились в моей голове и тревожили сердце.

Позвонил Станиславский. Спросил о моих впечатлениях. Я сказала, что я в восторге от Блока и контакт с автором, как мне кажется, найден. По словам Константина Сергеевича, работа предстояла интересная, творческая и должна была дать мне, как актрисе, много нового. Станиславский сказал, что он долго не принимал Блока, но теперь Блок его увлекает.

Появление пьесы Блока в Художественном театре стало, конечно, большим событием. В первый раз мы приступили к работе над произведением большого русского поэта. До тех пор если и шли пьесы в стихах, то, как правило, — переводы. Блок для всех нас был настоящим современным русским поэтом, несшим в себе традиции Пушкина, достойным его преемником. Стихотворная форма у Блока была доведена до совершенства. Огромная глубина духа, ощущение больших человеческих страстей передавались им с большой силой.

На другой же день мы приступили к репетициям. Блок оставался в Москве неделю-полторы, потом снова уезжал в Петербург и вновь возвращался. Он видел репетиции с промежутками, так что часть работы проходила в его отсутствие. Наши встречи во время его пребывания в Москве были очень частыми, причем обычно мы подолгу разговаривали не на репетициях, а гуляя часами, не замечая времени, по городу.

Во время наших прогулок мы много говорили о роли Изоры, о пьесе вообще и о других ролях. Блок очень любил московские старинные улочки и переулочки. Проходя как-то по одному из них, Блок посмотрел на маленькую церквушку; в церковном дворике играли мальчишки, зеленые березы кивали ветвями с молодой листвой, на них весело щебетали птицы, и сквозь стекла церковных окон виднелись огоньки свечей. Блок улыбнулся и сказал: «Вот странно — ношу фамилию Блок, а весь я такой русский. Люблю эти маленькие сады около одноэтажных деревянных домишек, особенно когда их освещает заходящее весеннее солнце и у окон некоторых из них распускаются и цветут деревья вишен и яблонь». Другой раз, помню, указав на одну из развесистых яблонь, покрытых белыми цветами, Блок сказал: «Вот, смотрите, под такой яблоней несет свою сторожевую службу верный Бертран и под ней он умирает у окна Изоры». И столько любви и нежности вспыхнуло в его лучистых глазах, когда он произнес имя «верного Бертрана».

Меня очень захватило то, что сказал Блок. Я сама залюбовалась этой яблоней, но вдруг меня поразила мысль: а откуда же сорвет розу Изора и отдаст ее Страннику? Блок очень рассердился. «Розы вяются по стенам около окна Изоры, — возразил он, — а яблоневое дерево растет у стены замка». И он начал подробно рассказывать мне, какое окно у Изоры, где растет яблоня, как пробегают по небу тучки, когда она смотрит в окно. Казалось, он был в этом замке. Его раздражило мое уточнение, ему хотелось, чтобы я, как исполнительница роли Изоры, представляла так же, как и он, и замок, и яблоню, и все вокруг. Тогда же я сказала Блоку о том, что мне недостает для Изоры, в темнице перед появлением призрака, монолога призыва, ожидания, мольбы, чтобы Странник пришел. Молодая земная Изора должна высказать свой порыв. Для нее Странник не призрак, а живой, чудесный певец, зовущий через страдание к радости, но не к беспредметной радости, а радости любви, которую она хочет познать. Ее пугает крест, и не молиться хочет она Страннику, не к молитве зовет ее его песня. Для нее его зов открывает новый мир ощущений чувств, порывов, которые до этого спали в ее душе. Моя мысль понравилась Блоку, и через две репетиции он написал монолог (после ухода Аисы в пятой сцене, в Башне Неутешной Вдовы).

Александр Александрович был в восторге от атмосферы репетиций. Он говорил: «Я никогда, ни в одном театре не видел такой работы, актеры приходят как на праздник».

Во время одной из репетиций я получила от Блока только что вышедший томик его «Театра», где была напечатана «Роза и крест», с трогательной надписью: «Ольге Владимировне Гзовской — Изоре — на память о прекрасных днях марта и апреля 1916 года».

Чтение Блока, его советы давали нам возможность почувствовать внутреннее зерно каждого действующего лица. Граф — ограниченный, глупый, откормленный деспот, но не крупная фигура, а мелкий феодал, временами страшный в своей тупости и жестокости (сцена с Бертраном), временами бессмысленно-ревнивый и злой (сцена с Изорой), а временами не лишенный комизма, вызывавший улыбку своей тупостью (сцена с Доктором и Капелланом).

Раскрывая образ Изоры, автор избегал всякой сентиментальности, сладости. Настоящая, скрытая внутри страсть и стремление к познанию того, что радость есть страдание, но это страдание выражается для нее в жизни в том, что она не знает любви. Не воздушная, беспредметная мечта томит ее; она ясно видит образ того, кто поет ей песню, не дающую ей покоя ни днем, ни ночью; она знает — это не какой-то певец вообще, его зовут Странник, у него синие очи и кудри, как лен. Она говорит о нем, как о ком-то реально существующем и верит в него твердо и наивно, так, как верит ребенок, когда он держит палку и уверен, что это ружье. Попробуйте сказать ему, что это палка. Как он заплачет, и вы разрушите ему всю игру, являющуюся для него действительностью. Так же и Изора плачет и сердится, когда окружающие не верят ей и считают ее больной. Когда Изора посылает Бертрана на поиски Странника, она говорит ему:

Вы должны мне певца отыскать
Хотя бы пришлось
Все страны снегов и туманов пройти!
«Странник» — имя ему...
Черной розой отмечена грудь...
Так открылось мне в вещем сне!

Это звучало как определенное имя и «адрес», последняя фраза произносилась Блоком так, как будто Изоре кто-то сказал это в действительности, а не во сне. Это не был беспредметный лепет избалованной мечтательницы, романтической обитательницы замка. Простота, с которой она говорила это, заставляла Бертрана с улыбкой отвечать на эти слова, он чуял правду в словах Изоры своей тоже наивной, чистой душой большого ребенка. Тут не было декламации ни у Изоры, ни

у Бертрана, была жизненная правда. Графиня нашла человека, который не считает ее слова бредом, а ее — больной; он ее понял, и она награждает его, по ее мнению, высшей наградой, делая своим верным вассалом и рыцарем, что вызывает досаду, недоумение и даже смех у Алисы, мелкой, похотливой мешанки.

В чтении автора ясно чувствовалось, кто из героев им любим, кого он презирает и к кому относится со снисходительной иронией. Конечно, его любимец был Бертран; в него он вкладывал, если можно так сказать, всю свою большую душу поэта, а затем уже шел Гаэтан, и никому потом не удавалось так передать его, как передавал сам Блок. Когда он читал второе действие и произнесил слова Гаэтана, лицо его преображалось, глаза становились сонными, и весь он делался точно выше ростом, а голос, сохраняя всю свою простоту, без всякого нажима и театральнойности звучал почти мощно, он точно пел. Вероятно, таковы были те талантливые труверы и менестрели, о которых мы знаем из народных сказаний и древних sag.

Захватывали в чтении Блока необыкновенная эмоциональность, темперамент, тонкий рисунок образов, и этому совсем не мешал несколько глуховатый тембр голоса и не совсем чистое произношение буквы «с». Это ничуть не портило впечатления и даже придавало особую характерность роли Капеллана и графа Арчимбаута.

Очень интересно передавал Блок начало второй сцены второго действия. Она начинается с середины фразы, и получалось как бы продолжение сказки, которая началась задолго до поднятия занавеса, создавалось впечатление, что Гаэтан рассказывает ее Бертрану весь вечер, а теперь уже ночь, и мы в самом разгаре слышим ее. Становилось понятным увлечение Изоры песней такого человека, как Гаэтан: неотразимое обаяние, беспредельная фантазия влекли слушателей к нему, и все это было естественно и просто, образ был живой, а не театральной.

Немалые споры вызвала роль Алискана. Константин Сергеевич Станиславский и исполнитель роли Алискана Гайдаров стремились придать ему известную мужественность и как бы оправдать поведение Алискана при последнем свидании с Изорой настоящим проснувшимся в нем чувством к ней, и Гайдарову удалось убедить в этом автора.

Паж Алискан, похожий, по словам Блока, на благоуханный цветок нарцисса, с тепловыми нотами голоса, дышащий земной страстью, — полная противоположность Гаэтану, в своем роде тоже пленительный, в какой-то мере оправдывал проснувшуюся к нему страсть Изоры. Очень хороша в пьесе ночь, которую проводит Алискан в капелле перед посвящением его в рыцари. Эта сцена очень удавалась Гайдарову, и Немирович и Блок были довольны. Актеру удалось пайти соединение суеверия и веры без какого-либо фанатизма, все шло от молодого увлечения Алискана, от мысли, что он из пажа завтра превратится в рыцаря, из мальчика станет взрослым мужчиной; его увлекает и одежда и головной убор, он всем этим любителю и гордится. Очень тонко передавал Блок в чтении сцену свидания Алискана и Изоры в окне, когда паж не знает, как попасть к ней, и верный, израненный Бертран подставляет ему свои плечи вместо лестницы, за что Алискан вежливо благодарит его (в такую минуту паж не забыл придворного этикета). Одно слово благодарности раскрывало замысел автора и его ироническое отношение к Алискану.

Глубоко трагически звучал монолог Бертрана перед смертью. Истекая кровью, он начинает понимать, как страдание может стать радостью, когда умираешь для любимого человека. Особенный смысл заключался также в том, что все это происходило на фоне пошлого свидания Алисы и Капеллана.

Один Бертран благороден и смел и понял песню Гаэтана по-настоящему, а все остальные применили ее к себе, как кому было удобно.

Смерть Бертрана так трогательна и величественна, что даже Изора, полная земной и страстной любви к Алискану, теперь поняла его, поняла, какого верного друга она потеряла, и плачет.

Основной пьесы «Роза и крест» в передаче автора была драма Бертрана-человека. Этот «серый герой» жертвует жизнью ради настоящего большого чувства; он любит людей, он ждет и верит, что для них придет лучшая жизнь.

Частые встречи и беседы с Блоком помогали мне раскрыть образ Изоры; так родилась ее биография: испанка, дочь бедной швеи, росла без отца, воленая, крепкая натура, способная на борьбу, много выше окружающих ее людей, в ней живут настоящие чувства и, наряду с детской непосредственностью, есть своеобразная мудрость взрослого человека; она чувствует, что радость должна прийти через страдания, но как?

Исполнение этой роли не должно быть мечтательно-однотонным на голосе инженю. Нет, это героиня, она вся связана с природой, и силы ее просыпаются с приходом весны. Она не бредит в полусне, оттого ее так сердит, когда ее состояние называют меланхолией. Мы договорились с автором, что о сне, который Изора рассказывает Алисе, несмотря на такие слова, как «сплю я в лунном луче», следует говорить как об яви, весь монолог нужно произносить знойным, горячим голосом,

чувствуя пряный воздух юга. В этом сне в ней просыпаются чувства женщины, которые приходят на смену девичьим мечтам. Этот монолог был несколько удлинен по сравнению с первым чтением автора.

Меня интересовало, как должна напевать Изора песню Гаэтана. По замыслу автора и Владимира Ивановича Немировича-Данченко, слова этой песни, которые часто повторяются Изорой и Бертраном, должны были звучать очень сильно, мужественно, как призыв. Если бы Гаэтэн пел ее иначе, весь смысл пьесы был бы совсем иной. Порывистый и очень стремительный — таким Блок передавал Гаэтана; седые волосы и юное лицо, умудренный жизнью, но с молодой душой. Придворной даме Алисе не разобраться в смысле его песни. Она и характеризует ее примитивно и пошло, но Изора слышит ее по-другому. И она, и Бертран глубоко понимают слова Гаэтана.

При наших встречах с Александром Александровичем мы говорили не только о его пьесе и о моей роли. Я помню его высказывания о других пьесах, педших в Художественном театре. Например, о Чехове. Он находил, что исполнение чеховских пьес и постановка прекрасны, но Чехов не был в числе любимых его драматургов. Не знаю почему, Блок очень хотел, чтобы я познакомилась с Андреем Белым, и спрашивал меня, почему я не читаю его стихов. Я прямо ему ответила: «Я не люблю его, он мне не нравится, его не чувствую». — «Вам надо узнать его поближе, и вы свое мнение перемените».

Моей работе Блок уделял очень много внимания. Помогал своими советами, писал мне очень интересные письма. Вот одно из них:

«26 мая 1916

Ольга Владимировна, приехать мне весной не судьба; так и Лужской написал. Значит — до осени.

Вчера, идя по улице, вдруг вижу: „Мара Крамская“. Я запел. Жарко очень, смотрел только 3-ю и 4-ю картины; экран плохой, куски ленты, вероятно, вырезаны. Вижу Вас и на лошади, и в шарабанах, и все — что-то не то; думаю — не буду писать Вам об этом; какая-то неуверенность, напряженность, нарочитость: играет Ольга Владимировна, но не вся, а в каждом отрывке играет только часть ее, другие — молчат. Есть кинематографическая неопытность. Только местами все та же мера, умеренность выражения чувств и строго-свое, свои оттенки. Кончается чтение письма (прекрасна мера — только брови и шаг вперед мимо стола) И вдруг — эпилог в „притоне“. Тут я вспомнил мгновенно слова К. С. о том, что „шалость“ и есть в Вас постоянное. Вспомнил и „аристократку“, разговаривающую со знакомым молодым человеком о Худ. театре. Глубоко мудро сказать, что Вы — „характерная“ актриса в лучшем смысле, т. е. в том смысле, что „характерность“ есть как бы почва, земля, что-то душевное. Не знаю, так ли я сейчас скажу: „жизнь“ (что-то случившееся) — „собрала“, сделала „англичанкой“, „суховатой“ (Вы — утром на репетиции; Вы в большом обществе на экране); стоит „расшалиться“ — и все по-другому („о, художница“, замечаю я от себя перескакивая через несколько мыслей, м. б., невнятно даже: „Вы сами не знаете, какую трагедию переживаете: все ту же, ту же, нашу общую, художническую: *играете*... говоря о жизни“).

В притоне: это припущее лицо, эти несмотрящие глаза, опустившиеся, жалкие веки; какая-то пиничная фраза, грубо брошенная в сторону; как бросилась и засломила, как упала на стол. Вот — почти совершенное создание *искусства*. Выдают руки до локтя (вадо было замазать).

„Расшалитесь“, придайте Изоре несколько „простонародных“ черт; и все найдете тогда; найдете все испанские скачки из одного чувства в другое, все, что в конце концов психологией заполнить мудрено и скучно. И выйдет — земная, страстная, смуглая. Недаром же и образ Мары в притоне и даже простую шалость — имитацию аристократки — можно углубить до бесконечности; такую богатую пищу воображению даете Вы несколькими незначущими штрихами.

Целую Вашу руку

Преданный Вам

Ал. Блок

Понять ничего нельзя? Объясню когда-нибудь лучше!»

Чтобы все в этом письме было понятно, я должна кое-что пояснить. Я тогда снималась в первый раз в кино, сочинила сценарий сама. Желая увидеть себя во всех положениях на экране, я вложила в сценарий все, что только вмещала моя фантазия. Здесь были «и черты, и любовь, и страхи, и цветы», как говорит Фамусов про сон Софьи. Беспечная, светская, юная девушка, дочка профессора, в поисках настоящей любви проходит очень бурно свой жизненный путь: то спортсменка, то актриса, то танцовщица, через ряд любовных историй и разочарований катится все

ниже и ниже и, наконец, попадает в ночлежку, где, разнимая драку двух бродяг, она получает смертельную рану и умирает. Вот тут в письме — упрек за то, что я забыла загримировать руки и они были слишком нежны и белы и мало походили на руки обитательницы «дна».

Чтобы было понятно, о каких шалостях говорит Блок, я должна рассказать о тех пародиях и имитациях, которые так любил покойный Константин Сергеевич Станиславский. Когда на основании виденного мною в жизни и подслушанных разговоров я сочиняла сценки, в них у меня была большая легкость и свобода перевоплощения и все было очень естественно. Так я показывала аристократку, которая рассуждает о пушкинском спектакле на гастролях в Петербурге Художественного театра, или англичанку-туристку, осматривающую галерею Ватикана. Там все рождалось само собой; очень легки и незаметны были все переходы, и в этих пародиях меня не сковывало ничто. Показывала я их в интимном кругу, и публика их никогда не видала. Вот этой свободы и хотел от меня Блок в исполнении Изоры. Не «нажимать», не «играть», жить, как дети в игре, как в моих пародиях, импровизировать, верить в правду чувств, и тогда все получится. Эти указания очень помогли мне, например в сцене в башне, где Изора и Алиса затевают любовную игру, точно Изора пришла в церковь и там ее ждет влюбленный рыцарь и через слова молотвенника ведется объяснение в любви.

По поводу нашей дружбы с Александром Александровичем было много разговоров в театре, и однажды на репетиции Константин Сергеевич Станиславский, обращаясь к присутствующим, сказал: «Отгадайте одну загадку: что общего между Гзовской, Ольгой Владимировной, и Германией?» Константин Сергеевич, улыбаясь, оглядел присутствующих, глаза его лукаво заискрились, и он продолжал: «и та и другая заблокированы». Присутствующие весело рассмеялись, а я была очень смущена.

Блок принадлежал к тем авторам, которые замечательно чувствуют театр, настоящий театр, большого вкуса. Оттого так легко было ему находить контакт с актером и заражать нас правдивыми, жизненными чувствами, уберегая от излишней театральности. Все к нему относились с большой любовью и желали обрадовать его, хотя подчас это давалось нелегко. Пьеса была слишком сложная и трудная, для того чтобы понравиться публике партера и абонементов, присажавшей нередко в театр показать свои бриллианты и меха. Но об этой публике мы не думали.

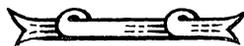
Владимир Иванович как режиссер очень увлекся постановкой. Работали мы много. Особенно старался Владимир Иванович по-новому поставить любовные сцены Изоры и Алискана. Здесь надо было избежать какого бы то ни было сходства с приемами игры Ромео и Джульетты. Часто в увлечении он бросал свое режиссерское место и бежал показывать Алискану—Гайдарову, как надо делать эту сцену. В те времена это было очень необычно потому, что показы режиссером актеру игры отошли в область предания. Мы должны были сами находить нужную выразительность и давать режиссеру материал, чтобы он только поправлял нас, если мы ошибались и делали неверно.

То, что писал Блок о своей встрече с Константином Сергеевичем Станиславским в 1913 году, не похоже на то, что было во время репетиций в 1916—1917 годах, когда Станиславский больше понимал Блока, хотя все же не до конца. Эти репетиции забыть нельзя. Два больших художника старались понять друг друга и создать настоящее произведение искусства. С одной стороны — поэт-драматург, человек огромной фантазии, живущий большими чувствами, чуждый всем мелким театральным эффектам, с другой — режиссер, преобразователь искусства театра, гениальный К. С. Станиславский. Присутствовать при работе двух таких людей, самой участвовать в ней — значит сохранить в душе на всю жизнь впечатление того, что такое настоящее искусство и какими путями идти к его вершинам.

Несмотря на то, что работа над пьесой шла успешно, в МХАТе она не пошла. Причиной этого были совсем неожиданные обстоятельства. Во-первых, из театра выбыли В. И. Качалов (Гастан), отрезанный от Москвы во время летних гастролей на юге деникинским фронтом, так же как и Бертран — Н. О. Массалитинов, и я — Изора, перешедшая в Малый театр на роль Саломеи. Кроме того, К. С. Станиславский был недоволен декорациями Добужинского, уехавшего тогда на родину, в Литву. Константин Сергеевич решил ставить байроновского «Кайна», считая, что эта пьеса более отвечает требованиям времени.

Узнав, что «Роза и крест» не пойдет в МХАТе, Блок, очень огорченный, вынужден был передать пьесу в другой театр.

Великое счастье работать над произведением большого русского поэта, встречаться, дружить с ним, выпало на мою долю. Такие встречи редко бывают в жизни актрисы, и они оставили в моей душе неизгладимый след.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. ГЛИНКИН

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЖУРНАЛЕ «SLAVIA ORIENTALIS»

С конца 1957 года в Варшаве выходит новое периодическое издание — «*Slavia orientalis*», орган Комитета славяноведения Польской Академии наук.

По своему характеру «*Slavia orientalis*» — журнал историко-филологический. Читатель найдет в нем, помимо литературоведческих статей, интересные исследования по истории и лингвистике: работы о русско-польских отношениях в XI веке, о связях «Патриотического общества» с декабристами в свете судебных актов Сейма, о торговле Великого Новгорода с Литвой и Польшей, наблюдения над диалектом лемков и языком «Рифмованной псалтыри» Симеона Полоцкого, новые материалы о бунте Семеновского полка и о староверах на территории Польши и т. д. Однако удельный вес статей по истории и лингвистике от номера к номеру сокращается, литературоведческие работы уверенно отгесняют их на задний план.

Творчество русских писателей постоянно находится в центре внимания журнала. В вышедших тринадцати номерах помещено семьдесят статей, публикаций, обзоров и рецензий по истории русской литературы общим объемом в семьдесят четыре авторских листа. Материалы эти отчетливо распадаются на три группы: 1) исследования по классической русской литературе; 2) статьи, посвященные вопросам литературных связей; 3) рецензии на книги, выходящие в Советском Союзе.

Первый из названных разделов разнообразен по содержанию и по формам. Он включает и коротенькие заметки вроде «Неизвестного посвящения Н. Некрасова» А. Юневича (1958, № 3—4), где рассказывается о найденном в одной из варшавских библиотек томике стихов поэта с авторским посвящением Вейнбергу, и большие статьи-исследования об отдельных моментах литературного процесса в России, как например «Крылов и литературная борьба в начале XIX века» (1960, № 2), автор которой, Б. Гальстер, обратившись к спору между Тютчевым и Десницким, встает на сторону первого, доказывает определенную прогрессивность «Беседы» и пытается выяснить мотивы длительного и тесного сотрудничества Крылова с этой литературной группировкой.

В разделе можно встретить и полемику: в статьях А. Грабского «Замечания о „златых шеломах и сулицах ляцких“ в „Слове о полку Игореве“» и переводчицы исторического памятника А. Обрембской-Яблоньской «По поводу статьи А. Ф. Грабского „Замечания о „златых шеломах и сулицах ляцких“» (1959, № 4) идет оживленный спор о толковании отдельных темных мест в «Слове».

Главное же содержание раздела составляют серии статей о творчестве крупнейших русских писателей — Гоголя, Достоевского, Толстого. Из материалов, посвященных Гоголю, наиболее интересны две статьи в третьей книжке журнала за 1960 год: «„Ганс Кюхельгартен“ или возврат идиллии» Р. Пшибыльского и «Гоголь и „натуральная школа“ в литературной полемике 40-х годов XIX века» А. Семчука. Р. Пшибыльский, начав с общетеоретических рассуждений об идиллии как жанре, рассматривает затем судьбу ее в России. Прийдя к выводу, что поэма по форме — типичная идиллия, автор вскрывает противоречие между избранной Гоголем формой и содержанием, которое он попытался в нее вложить, что и привело молодого писателя к неудаче. Р. Пшибыльский попутно вступает в полемику с советскими историками литературы, в частности с Десницким и Фридендером. Статья написана в характерном для Пшибыльского публицистичном стиле, не лишена остроумия, полна парадоксов и смелых выводов, которые, однако, производят порой впечатлительные более неожиданных, чем убедительных и обоснованных.

А. Семчук в своей статье встает против тезиса революционных демократов о гоголевском периоде в русской литературе. Опираясь на концепцию Аполлона Григорьева, Семчук развивает очень популярную сейчас в польской русистике теорию о двух «ливиях» в русской литературе: трагической и комической, т. е. лермон

товской и гоголевской. «Концепция эта (т. е. концепция Ап. Григорьева, — П. Г.), — замечает Семчук, — не утратила своей актуальности до сегодняшнего дня», поскольку «к ней присоединилась в своих работах Е. Михайлова» (стр. 468). Утверждение более чем странное. Е. Михайлова не только не присоединилась к концепции Ап. Григорьева, но как раз наоборот — выступает с самой резкой критикой его позиций. «Ап. Григорьев искажает действительный характер лермонтовских тревожных и „бунтующих начал“ ..» — пишет она. «Лжеисторизм статей Ап. Григорьева заключается.. не только в их метафизически-отвлеченном методе. Его критика антиисторична и потому, что она пророчит бесплодие как раз самым живым, действительным силам истории..» «„Почвеннику“, представителю „младших славянофилов“ Ап. Григорьеву, с его патриархально-консервативными тяготениями, не под силу было определить подлинное историческое место поэта..» «Как тезис о „беспочвенном“, заимствованном с Запада, происхождении лермонтовского отрицания, так и тезис о „смирившемся“ Лермонтове явился выражением антиисторических и реакционных тенденций в лермонтоведении. Здесь Ап. Григорьев продолжает Шесвырева и Бурачка и открывает дорогу все более откровенному перекрашиванию поэта в певца.. религиозно-мистических настроений».¹

Можно ли после этого говорить о том, что Е. Михайлова «присоединилась» к концепции Ап. Григорьева?

Далее А. Семчук, придя к выводу, что «нельзя втискивать (wtłasczać) в „натуральную школу“ произведения, культивирующие лермонтовские традиции», особенно при анализе произведений молодого Достоевского, которые являют собой «великий синтез гоголевского „натурализма“ и „линии“ Лермонтова» (стр. 473), ссылается на работу Л. П. Гроссмана «Достоевский — художник», якобы подтверждающую мысль автора статьи. Однако эта ссылка необоснованна, поскольку советский литературовед говорит совсем о другом — о слиянии в ранних произведениях Достоевского «угасающих сентиментально-романтических традиций с восходящими натурально-реалистическими устремлениями».²

Значительное место на страницах журнала «Slavia orientalis» занимают материалы, посвященные Ф. Достоевскому.

Бесспорно принесет пользу читателям темпераментная статья В. Сливовской «Достоевский в кругу петрашевцев» (1958, № 2). Автор остро полемизирует с теми из польских и американских литературоведов, которые стремятся затупежать активное участие Достоевского в общественно-политическом движении 40-х годов.³ Особенно резко выступает Сливовская против своего соотечественника Цата-Мацкевича, обвиняя его даже в недобросовестном цитировании источников. Не во всем согласна автор статьи и с советскими исследованиями, когда речь идет об оценке участия Достоевского в кружке петрашевцев, в частности убедительной выглядит ее полемика с В. Ермиловым (стр. 220). Статья богато насыщена фактами, выводы автора хорошо аргументированы.

Интересна работа Р. Пшибыльского «Проза Лермонтова и раннее творчество Достоевского» (1958, № 2) о влиянии Лермонтова на развитие таланта Достоевского. Пшибыльский, так же как и Семчук, резко выступает против определения «гоголевский период в русской литературе». Однако ни сам Чернышевский, ни советские литературоведы, особенно в работах послевоенных лет, отнюдь не вкладывают в это понятие того смысла, который инкриминируют им польские оппоненты. Далее автор считает ошибочным тезис Белинского и Чернышевского о том, что к началу 40-х годов завершилось формирование русского романа. По мнению Пшибыльского, в предшествующем десятилетии романа в полном значении слова еще не существовало. Были циклы более мелких форм: «Вечера» и «Мертвые души» Гоголя, «Повести Бедкина» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова. В 40-е годы такая форма становится непримлемой. В это десятилетие наблюдаются интенсивные поиски героя для романа. И «Герой нашего времени» в этом отношении новаторское произведение, хотя по форме это все еще цикл новелл. Рассуждения Пшибыльского во многом увлекательны и оригинальны. Однако исследователь выдвигает ряд положений, с которыми согласиться невозможно. Так, вызывает возражение его тезис о недооценке Белинским и Чернышевским новаторства Лермонтова. Белинский уже в 1841 году заявил, что поэзия Лермонтова «совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»,⁴ и видел в Лермонтове «великого поэта в буду-

¹ Е. Михайлова. Проза Лермонтова. Гослитиздат, М., 1957, стр. 30, 28, 31.

² См. сборник «Творчество Достоевского» (Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 374).

³ S. Mackiewicz. Dostojewski. Warszawa, 1957; R. Fueloer-Miller. Teodor Dostojewski. Insight, Faith and Prophecy. New-York, 1950.

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 503.

цем».⁵ Чернышевский новую эпоху в русской литературе связывал с именами Лермонтова и Гоголя, ставя их рядом. При этом — характерная и многозначительная деталь! — имя Лермонтова названо у Чернышевского перед именем Гоголя.⁶ Подобно А. Семчуку, Шибицкий, подвергая пересмотру взгляды революционных демократов, берет в союзники советского исследователя Е. Михайлову, ссылаясь на ее работы. Мы вынуждены сделать то же и сошлемся на последний труд Е. Михайловой, в котором исследовательница, рассматривая вопрос о месте Лермонтова в русской литературе, прямо заявляет, что «в основных своих чертах концепция, данная Беллским, остается непоколебленной».⁷

Лучшие страницы работы Шибицкого — анализ ранних произведений Достоевского. Автор убедительно доказывает, что Достоевский был наиболее решительным продолжателем лермонтовской традиции. В завершение Шибицкий исследует стиль раннего Достоевского в связи с развитием литературных стилей 40-х годов.

Менее удачной представляется другая статья того же автора — «Ранние произведения Достоевского о мечтательстве» (1959, № 1), в которой упоминается о двух интерпретациях рассказа Достоевского «Хозяйка», данных Кирпотиним и Ермиловым, и ведется полемика с Кирпотиним.

Открыто ревизионистские тенденции в работах одного из активных сотрудников журнала А. Валицкого уже подвергались суровой критике в нашей печати.⁸ Отчетливо враждебные марксистской методологии позиции продемонстрировал Валицкий и в работе «Достоевский и идея свободы» (1958, № 2), где идеализируются реакционные стороны мировоззрения Достоевского. Автор считает, что «великий спор» Достоевского с «материалистическим социализмом» не только принадлежит истории — он актуален до сегодняшнего дня (стр. 54).

Среди книг, на которые ссылается Валицкий, преобладают издания сорокашестидесятилетней давности. То и дело мелькают в сносках имена Л. Шестова, Д. Мережковского, Г. Полонского, В. Переверзева, А. Врангеля, А. Штейнберга. Как обычно в своих работах, очень почтительно апеллирует Валицкий к трудам эмигрантского философа В. Зеньковского и своего духовного наставника Г. Лукача.

Статья А. Семчука «Об общественном идеале Достоевского и Льва Толстого» (1958, № 2) построена на сравнительном анализе «Идиота» и «Войны и мира». Автор обнаруживает следующие параллели в содержании этих двух произведений: наличие полемики с идеей эмансипации женщины, с «нигилизмом», вообще выступление против новых идей и новых людей 60-х годов; поиски положительного героя среди русской аристократии; связь проблемы индивидуализма с образом Наполеона; точки соприкосновения в педагогических идеях Толстого и Достоевского; влияние идей Руссо на формирование мировоззрения Толстого и Достоевского, «руссоистическая проблематика» «Идиота» и «Войны и мира». Таков скудный итог попытки установить идейную общность столь различных творений.

Две работы, заключающие цикл статей о Достоевском, дополняют друг друга и дают полное представление о всех изданиях произведений великого русского писателя и критике о нем в Польше до 1945 года. Статья Т. Позняка «О первых польских переводах романов Достоевского» (1958, № 2) выходит за рамки темы и содержит сведения не только о переводах романов Достоевского, но и об откликах на них в печати. Кроме того, Позняк дает оценку художественных качеств переводов, опубликованных с 1887 до 1914 года. В заключение статьи автор пишет: «Мог ли на основании этих переводов польский читатель, не знавший по-русски и не имевший доступа к западноевропейским переводам русской литературы, составить свое мнение о таланте Достоевского? Частично да. Позволяли они, по крайней мере в объеме названных произведений, познакомиться с эволюцией его творчества. К сожалению, переводы были слабыми. Выполняли их преимущественно случайные переводчики, стоявшие на низком профессиональном уровне... Польские переводчики до 1914 года не сумели „открыть“ полностью романов Достоевского. Задача эта была выполнена в межвоенное двадцатилетие» (стр. 136).

Обзор Ф. Селницкого «Достоевский в межвоенной Польше» (1958, № 2), являющийся результатом огромного труда ученого, бесспорно займет достойное место среди библиографических справочников по Достоевскому. В этой работе, кроме огромного фактического материала, даются развернутые оценки описываемых статей

⁵ Там же, т. V, стр. 451.

⁶ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1939, стр. 516.

⁷ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 13.

⁸ А. Григорьев. Изучение русской литературы в славянских странах. «Русская литература», 1953, № 3. Автор обзора дал оценку первому номеру «Slavia orientalis», поэтому в настоящей рецензии мы не будем останавливаться на материалах журнала за 1957 год.

и монографий о жизни и творчестве русского писателя, приводятся сведения об их авторах и органах, в которых они публиковались, с научной объективностью воссоздается сложный процесс познания Достоевского в Польше.

Приведенные факты, как отмечает в конце статьи Селицкий, свидетельствуют о «высокой оценке Достоевского в кругу польских писателей межвоенного двадцатилетия. Они подтверждают... что автор „Униженных и оскорбленных“ был любим и особенно почитался среди прогрессивных слоев нашего общества. Они ценили его за гуманизм, за сочувствие „униженным и оскорбленным“, за психологическую глубину произведений. Они сумели отбросить как элемент второстепенный консервативную идеологию Достоевского-политика, ценя в нем писателя-художника. Зато реакционные круги видели в нем врага, носителя российского „яда“, того, который мутит их филлистерскую „гармонию“ души, понуждает к постоянным поискам правды и справедливости в мире» (стр. 201—202).

Творчество Льва Толстого пользуется в Польше огромной популярностью. По количеству переводов и изданий произведений Лев Толстой занял первое место среди иностранных писателей уже в 20-е годы, о чем свидетельствуют данные обзора Ф. Селицкого «Лев Толстой в польской литературной критике 1918—1939 гг.» (1960, № 1). При народно-демократическом строе слава великого русского писателя еще более возросла.⁹ Вполне естественно, что исследованию творчества Льва Толстого «Slavia orientalis» уделяет на своих страницах значительное место. Кроме статьи со сравнительным анализом «Идиота» и «Войны и мира», о которой речь шла выше, Антони Семчук поместил в журнале еще две работы о Л. Толстом: «Проблема Кавказа в ранних рассказах Льва Толстого» (1958, № 2—3) и «Л. Н. Толстой перед писательским дебютом» (1959, № 1). Как отметил сам автор, обе статьи являются фрагментами большой монографии. В первой из них Семчук, тщательно анализируя тексты собрания сочинений писателя, высказывает справедливое суждение, что рассказы так называемого кавказского цикла являются полемикой не только с Лермонтовым, но и с Бестужевым-Марлинским. Подвергнув тщательному исследованию рассказ «Набег», Семчук высказывает мысль об определенном подражании Толстого Лермонтову в изображении кавказской войны (сравнение «Набега» с «Валериком»). Польский исследователь полемизирует с Эйхенбаумом, но у читателя порой создается впечатление, что сам он приходит в общем к тем же выводам, что и его советский коллега.

Более убедительной выглядит полемика Семчука с Эйхенбаумом во второй статье, где он стремится опровергнуть мнение советского специалиста о причинах выбора Толстым арабско-турецкого отделения в Казанском университете. Семчук справедливо замечает, что «приведенные Эйхенбаумом факты характеризуют интересы общества, в котором жил Толстой в Казани, но не самого Толстого» (стр. 48). Семчук подвергает также сомнению гипотезу Эйхенбаума о том, что Толстой познакомился с Сев-Симоном по популярной брошюре в годы учения в Казани (стр. 50).

Наиболее глубоко исследованем из цикла статей о великом русском писателе бесспорно является работа Б. Бялокович «Рассказ „За что?“ в свете юбилейного издания произведений Льва Толстого» (1960, № 4). Статья посвящена изучению польских мотивов в творчестве Толстого. Излагая историю вопроса, автор отмечает, что на эту тему в Польше имеется значительная литература, насчитывающая около десятка специальных трудов, в то время как русских работ по этому вопросу вообще нет. Б. Бялокович привлекает архивные материалы Государственного музея Льва Толстого в Москве, рукописное собрание профессора Н. Н. Гусева, в том числе неопубликованные части записок Душана Маковицкого, а также неизвестные советским специалистам польские источники. Автор статьи прослеживает эволюцию отношения Толстого к польскому вопросу на различных этапах духовного развития писателя. Очень интересно показана позиция Толстого в связи с обострением национального вопроса в 1905—1907 годах. Именно к этому времени относится особенно интенсивное чтение писателем произведений Сенкевича, Ожешко, Жеромского, Конопницкой, изучение им польско-русских отношений, этнографических материалов о Польше. Толстой читает труды польских историков К. Валишевского, М. Шильдера, А. Брюкнера, мемуары А. Чарторыйского, воспоминания Т. Вылежиньского о ноябрьском восстании 1830 года. На материале польской истории Толстой дает оценку представителям царской власти. Бялокович приходит к справедливому выводу, что «сочувствие писателя к полякам не проистекло из случайных симпатий к тому или другому человеку, а опиралось на глубокое изучение и размышления над исторической трагедией всей нации» (стр. 561). Одним из проявлений этого сочувствия была большая теплота, с которой вспоминал Толстой о своем знакомстве в Брюсселе с Лелеведем. Портрет польского изгнанника висел в ясно-

⁹ См.: W. Wasilewski. Szłołochow i Tolstoj na czele. Nasza ankieta czytelnicza. «Trybuna Literacka», 1958, № 51.

поляпском кабинете писателя среди других портретов наиболее близких ему людей. Далее следует интересный анализ рассказа «За что?». Автор статьи вскрывает новые факты генезиса произведения, вносит существенные дополнения и поправки к обширному комментарию Гусева в юбилейном издании полного собрания сочинений Л. Толстого. Попутно Бялокозович обнаруживает ряд ошибок в работах Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, В. Коробова. В заключение польский исследователь приводит любопытный факт. Толстой не знал воспоминаний Мигурского — источника приведенной С. В. Максимовым в книге «Сибирь и каторга» трагической истории польских повстанцев. Но, гениально угадав психологическое состояние героини этой истории, Толстой заставил ее говорить в своем произведении так, как она говорила в действительности. Это убедительно показывает Бялокозович, цитируя параллельно неизвестные великому художнику воспоминания и текст рассказа.

В упоминавшемся выше библиографическом обзоре Селицкого приведены интересные данные о двух апкетах газеты «Wiadomości Literackie» — «За что благодарны польские писатели иностранному авторам?» (1927) и «Польские писатели и Советская Россия» (1933). Мы не будем здесь повторять многочисленных и любопытных суждений польских писателей о Толстом в те трудные годы, а приведем сделанный на основе их автором обзора «вывод, подтвержденный другими публикациями 30-х годов, что в то время, когда все более росла сила войны и фашизма, Толстой, благородный герольд гуманизма и общественной справедливости, враг всякого насилия, завоевывал себе все новые круги сторонников... пробуждал ненависть к преступной и бессмысленной войне» (1960, № 1, стр. 68).

Дополнением к статьям по русской классической литературе являются регулярно публикуемые журналом рецензии на книги советских ученых, вышедшие в 1955—1959 годах: на исследования К. Ломунова о драматургии Льва Толстого, Н. Степанова о Крылове, А. Федорова о теории перевода, С. Борщевского об истории идейной борьбы между Шедриным и Достоевским и др.

Почти все без исключения книги советских ученых оцениваются журналом положительно, а монографию о Лермонтове Е. Михайловой рецензент считает «событием в советской истории литературы», относя ее к разряду «книг, которые не скоро стареют», которые «притягивают внимание богатством содержания и смелостью суждений» (1959, № 4, стр. 169). Отдельные рецензии приобретают собственное научное значение; они дополняют разбираемый труд новыми сведениями, уточняют факты. К числу их можно, например, отнести отклик на книгу П. Беркова «Русско-польские литературные связи в XVIII веке» (1960, № 3).

За счет рецензий заметно расширяется круг затрагиваемых на страницах журнала явлений русской классической литературы. В рецензиях встречаются рассуждения о творчестве Тургенева (отзыв о книге А. Цейтлина), Пушкина (о книге Б. Мейлаха), декабристов (о книге С. Волка), Некрасова (о книге М. Гина и Вл. Успенского), Блока (о книге В. Орлова), Гаршина (о книге Г. Бялого) и Чехова (о книге А. Роскина).

Журнал помещает также отклики на польские и советские издания произведений русских писателей. К сожалению, эти отклики носят совершенно случайный характер: отрецензированы четырехтомное послатиздатовское собрание сочинений Ольги Форш, польские издания двухтомника Лермонтова и антология русской литературы XVIII века. За четыре года это все. Не менее случаен, на наш взгляд, и выбор для рецензирования книг славистов Запада.¹⁰

Большое количество материалов, посвященных польско-русским литературным связям, не позволяет подробно остановиться на этом богатом разделе. Следует подчеркнуть особую роль в его создании главного редактора журнала С. Фишмана, опубликовавшего статьи «Россия в творчестве Словацкого» (1960, № 2), «Пслемика Болеслава Пруса с газетой „Западная почта“» (1958, № 3—4) и др., и горячего поклонника русской литературы З. Бараньского, автора статей «Словацкий в русской литературе конца XIX—начала XX века» (1960, № 2), «В. Г. Короленко и польская литература» (1959, № 2—3), «Иван Бунин — переводчик польской литературы» (1959, № 4) и др. В разделе активно выступают также советские специалисты: Ю. Левин, Г. Рабинович, М. Живов и др.

Как свидетельствует это краткое обозрение, журнал «Slavia orientalis» систематически освещает на своих страницах многие вопросы русской литературы.

¹⁰ См. рецензии на книги: James H. Billington. *Mikhailovski and Russian Populism*. Oxford. 1958 (1958, № 3—4); Dmitrij Ciževskij. *On Romanticism in Slavic Literatur*. S.-Gravenhage, 1957 (1959, № 1). Следует в этой связи отметить также обзор Рене Сливовского «Труды о русской литературе во французских, английских и американских научных журналах в 1955 году», опубликованный в 1957 году. Однако эта полезная информация продолжения не получила.

Однако круг специалистов-энтузиастов, печатающих свои труды в журнале, слишком узок. Из номера в номер оглавление пестрит одними и теми же именами: из семидесяти материалов, связанных с русской литературой, тридцать написаны четырьмя авторами — Бараньским, Семчуком, Валлцким и Гальстером. Это ведет к обеднению содержания квартальника. Плохо представлены в журнале периферийные польские ученые-русисты. Например, почти не выступает на его страницах сильная группа краковских специалистов во главе с прекрасным знатоком русской литературы Ю. Маслиньским.

Очень робки еще попытки редакции сблизить орган с современностью. О советской литературе «Slavia orientalis» материалов почти не печатает. Две рецензии Бараньского — на книгу К. Федина «Писатель, искусство, время» (1959, № 1) и на ученые записки Ленинградского университета за 1957 год, посвященные советской литературе (1959, № 2—3), публикация неизвестного письма М. Горького (1960, № 4), обзор памятной дискуссии в нашей печати по поводу статьи Л. Бритикова о «Тихом Доне», выполненный Е. Ленарчиком (1959, № 4), и его же работа «По следам неосуществленных замыслов. М. Горький и польская литература» (1960, № 4) — все это ни в коей мере не отражает интересов ни польских литературоведов, ни польских читателей. По сложнейшим и животрепещущим вопросам развития советской литературы на страницах польской прессы постоянно идет оживленный обмен мнений, выступают десятки авторов. Вероятно, было бы целесообразно открыть им доступ и на страницы журнала «Slavia orientalis».



АНТОЛОГИИ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ, ИЗДАННЫЕ В ЯПОНИИ В 1959—1960-х ГОДАХ

Япония принадлежит к тем странам, где воздействие русской литературы было особенно сильным.¹ Художественные переводы с русского на японский появляются в Японии с 80-х годов прошлого века. «Первой ласточкой» был перевод «Капитанской дочки» Пушкина (1883). Затем переводятся отдельные произведения Толстого, Тургенева, Гончарова, Гоголя и др. Масштабы распространения русской литературы уже в тот период — в конце XIX века — свидетельствовали о большом внимании японских литературных кругов к творчеству русских классиков. Этот интерес особенно усилился после русско-японской войны. Произведения русских писателей настолько захватили японского читателя, что один иностранный журналист, наблюдавший Японию в те годы, писал: «Япония победила Россию в войне, но полностью побеждена в литературе». С этого времени началось систематическое знакомство японских читательских кругов с литературно-художественной продукцией России. Переводятся почти все наиболее примечательные произведения, издаются полные собрания сочинений классиков. В первое десятилетие XX века русская литература сыграла значительную роль в процессе формирования критического реализма в Японии.

В 20—30-е годы в Японии не меньший интерес вызывают переводы произведений крупных советских прозаиков и поэтов. Большую работу в этом направлении проводило общество «Японо-советское искусство». Демократические журналы «Японо-советское искусство», «Русская культура», «Боевое знамя» и другие печатали переводы произведений Фадеева, Серафимовича, Gladкова, Фурманова, Шолохова. Большой любовью пользовались произведения М. Горького. В 1928—1930 годах вышло собрание его сочинений, в выпуске которого приняли участие лучшие переводчики русской литературы: Нобори Сёму, Ёнэкава Масао, Курода Тацуо, Курохара Корэхито и другие. Со сцены токийских театров не сходили пьеса «На дне» и инсценировка пьесы «Мать». Японским поэтам особенно была близка поэзия Маяковского, шедшая прямой путь к народу и отразившая революционную эпоху; многие из них восприняли боевой революционный дух стихов Маяковского, мотивы классовой и интернациональной солидарности (в 1958 году издано собрание избранных произведений Маяковского).

Влияние советской литературы 20—30-х годов на японскую демократическую литературу и общественную мысль этого периода общепризнано.

В годы фашистской диктатуры и второй мировой войны культурные связи Японии с Советским Союзом были прерваны. Но после капитуляции империалистической Японии в 1945 году интерес к советской культуре и литературе возрос с новой силой. «Общество изучения СССР» основало «Библиотеку избранных произведений советской литературы», издавшую все лучшие книги военного и послевоенного времени. В 1953 году было начато издание 25-томного собрания произведений советских писателей, куда вошли романы М. Горького, А. Толстого, Gladкова, В. Василевской, сказы Бажова, публицистика и романы Эренбурга, Ладиса, Г. Николаевой, пьесы Тренева, Вишневского, Леонова и др. Многие произведения печатались в японской периодике и выходили отдельными изданиями. Вышла в свет трехтомная «История советской литературы» под редакцией Экэмура Еситаро (Токио, 1951).

Русская поэзия, т. 12. Токио, 1959; Советская поэзия, т. 13. Токио, 1960 (серия «Шедевры мировой поэзии»).

¹ См. об этом: Экэмура Еситаро. К вопросу о влиянии русской литературы на японскую. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XX, вып. 2, 1961, стр. 97—110; Японская литература. Исследования и материалы. Изд. восточной литературы, М., 1959.

Одной из последних работ, пропагандирующих литературу нашей страны, явилось издание переводов русской и советской поэзии в серии «Шедевры мировой поэзии», выпускаемой издательством Хэйбонся. В восемнадцати томах этой серии — произведения поэтов Франции, Германии, Англии, Италии, стран Восточной Европы, США, Японии, Китая и других стран. Русская и советская поэзия занимают два тома, каждый объемом более 400 страниц.

Русская поэзия представлена с большой полнотой — начиная от Кантемира и Ломоносова и кончая Гиппиус и Гумилевым. Крупнейшие поэты, произведения которых уже давно известны японскому читателю по многочисленным изданиям или по их полным собраниям сочинений, представлены лишь отдельными произведениями, которые казались составителям тома наиболее характерными для тех или иных поэтов. Так, Пушкин представлен «Цыганами», «Бахчисарайским фонтаном», «Медным всадником» и рядом лирических стихотворений, Лермонтов — «Демоном» и «Мцыри». Составители подбирали стихотворения таким образом, чтобы дать полную картину истории русской поэзии. Не забыты ни стихотворения в прозе Тургенева, ни публицистические стихотворения поэтов-народников. Не упущены даже незначительные поэты, характерные для того или иного периода. Вот, например, раздел, озаглавленный «Революционная поэзия». В него включены стихи таких поэтов периода первой русской революции 1905 года, как Е. Е. Нечаев, А. А. Богданов, Л. П. Радин, А. Я. Коц, Е. Тарасов, А. Белозеров, А. Луначарский. Переведены также стихи, ставшие народными песнями: «Варшавянка» Г. М. Кржижановского, «Смело товарищи в ногу» Л. П. Радина и другие.

В прилагаемой статье Канэко Сатихико прослеживается история русской поэзии, начиная с классицистов XVIII века. В ней, в частности, подробно рассказывается о романтической школе, о поэтах-декабристах, о гражданской поэзии 60—80-х годов. Обзор завершается рассмотрением поэзии символизма, акмеизма и футуризма. Интересно отметить, что начавшие как символисты поэты Брюсов и Блок рассматриваются в числе представителей советской поэзии. Составители, как видим, поняли значение стихотворений Брюсова типа «Грядущий гимн», «К русской революции», «Ленин» и поэмы Блока «Двенадцать». Эти поэты, так же как и начинающий Маяковский, представлены как связующее звено между дореволюционной и советской поэзией.

Том советской поэзии открывается Максимом Горьким, который представлен сказкой «Девушка и смерть», «Песней о Соколе» и «Песней о Буревестнике». Затем следуют Блок, Брюсов, Демьян Бедный. Из произведений Маяковского включены «Флейта-позвончик», «Война и мир», «150 000 000», «Во весь голос», «А вы могли бы?», «Левый марш», «Необычайное приключение, бывшее в Владимирском Маяковским летом на даче», «Окна Роста» (№ 132), «Прозаседавшиеся», «Небоскреб в разрезе», «Товарищу Нете — пароходу и человеку», «Стихи о советском паспорте».

Далее идут С. Есенин, Н. Асеев, Н. Тихонов, Б. Пастернак, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Ивбер, П. Антокольский, Э. Багрицкий, А. Твардовский представлен поэмой «За далью — даль» (главы «За далью — даль», «Семь тысяч рек», «Две кузницы», «Две дали», «Литературный разговор», «В дороге») и избранными лирическими стихотворениями: «Песня», «Две строчки», «Мост», «Признание», «О юности». В. Луговской — стихотворениями «Июньская ночь», «Друзьям тридцатого года», «На бульжной мостовой», «Костры», «Ночной патруль». Из стихотворений А. Прокофьева переведены: «Первоуток», «Соловьи в садах отголосили», «Когда бушевала во всю непогода»; из К. Симонова — «Нет!», «Дом на передовой», «В гостях у Шоу»; из О. Берггольц — «Февральский дневник», «Память защитников», «Севастополь», «Обещание», «Колыбельная испанскому сыну», «Листопад», «Отрывок», «Встреча с победой», «Мой дом». М. Алигер представлена поэмой «Зоя», В. Ивбер — «Пулковским меридианом».

В сборник включены также поэты Мартынов, Слуцкий, Александровский, Хлебников, Казин, Безыменский, Цветаева, Жаров, Голодный, Уткин, Светлов, Маршак, Кирсанов, Исаковский, Сурков, Лебедев-Кумач, Эренбург, Щипачев, Заболоцкий, Смялков, Барто, Яшин, Ошанин, Грибачев, Луконин, Гудзенко, Сельвинский. Широко представлена и поэзия национальных республик Советского Союза. Здесь Турсун-заде и Павло Тычина, Сулейман Стальский и Муса Джалиль, Гамзат Цадаса и Саломея Нерис, Бронка, Гулиа, Грипашвили, Абашидзе, Рыльский, Танц, Чиквани, Купала, Колас, Джамбул, Табидзе, Бажан, Венцлова, Вургун, Малышко и ряд других поэтов.

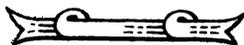
Из одного только этого беглого перечня имен и произведений становится ясно, что в Японии внимательно следят за нашей литературой и что японскому читателю становится известно решительно все сколько-нибудь значительное в нашей поэзии.

В двух рецензируемых томах представлены все жанры — от оды, поэмы, лирического стихотворения до басни, стихотворения в прозе, эпиграммы. Книжки снабжены тщательно составленным литературоведческим аппаратом. Переводам предпосланы биографические справки и краткие характеристики творчества поэтов,

история создания крупнейших произведений. В подстрочных примечаниях объясняются реалии, комментируются не только имена и события, но и содержание отдельных произведений. Повсюду параллельно с переводом приводится и оригинальное название стихотворения по-русски. В сборниках помещены портреты крупнейших поэтов и фотографии некоторых стихотворных сборников, серийных выпусков (например, одно из изданий поэмы «За далью — даль», вышедшее в библиотеке «Огонек» в 1960 году).

К тому, включающему произведения советских поэтов, помимо обстоятельной статьи, в специальном вкладыше приложены три небольших очерка. Первый из них — «Цветник советской поэзии» — имеет общий характер; он написан по просьбе составителей нынешним послом СССР в Японии литературоведом Н. Т. Федоренко. Второй очерк, принадлежащий перу японского критика Кимура, посвящен творчеству Маяковского и Есенина. Третий очерк — «Советский человек и песня» (автор — литературовед Сасаки) — дает характеристику советскому песенному творчеству.

В составлении поэтических сборников принял участие большой коллектив переводчиков, и поэтому здесь нет возможности детально разбирать работу каждого. Однако в целом можно сказать, что переводы выполнены на высоком уровне. Переводчики чрезвычайно бережно относились к оригиналам, стремясь сохранить их строфику и ритм, хотя рифма — в силу особенностей японского стихосложения — конечно, отсутствует. Сборники оставляют впечатление большой осведомленности и добросовестности, проявленной японскими литературоведами в процессе подготовки к публикации переводов произведений русских и советских поэтов. Антологии русской и советской поэзии, ставшие достоянием японского читателя, явились серьезным вкладом в дело культурного сотрудничества нашей страны и Японии.



НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА

Одна из традиций, связанных с именем Пушкина, — традиция реалистического освоения фольклорных богатств. Начало ее положено пушкинскими балладами и сказками, занимающими важное место в творчестве поэта. Изучению этого вопроса и посвящена монография Р. М. Волкова «Народные истоки творчества А. С. Пушкина». Для самого исследователя она явилась завершением труда всей его жизни. Посвятив свою первую работу (1912) народной драме, Р. М. Волков на протяжении почти полувека сохранял живой интерес к произведениям устного народного творчества. Опыт своих наблюдений над сюжетосложением и поэтикой народной сказки, над ролью сказителя в развитии сказочной обрядности Р. М. Волков приложил к изучению пушкинских баллад и сказок, написанных под непосредственным воздействием поэзии самого народа. Это позволило исследователю конкретизировать понятие народности Пушкина. В работе по-новому, остро, более полно, чем в предшествующей литературе, раскрыто национальное своеобразие Пушкина, прошедшего школу образного мышления и ясного, меткого языка у самого народа, усвоившего его внутренний взгляд на вещи. Монография Р. М. Волкова вводит в творческую лабораторию поэта, помогает понять, как из сложного комплекса жизненных и литературных впечатлений рождались его образы и сюжеты.

Заканчивая в себе обширный критико-библиографический материал, книга эта развенчивает прежние, либо односторонние, либо ошибочные толкования пушкинских сказок, определяет новый, научный угол зрения на замечательную страницу в творчестве поэта.

Композиция работы подчинена хронологическому и одновременно жанровому признаку. В начале книги дается анализ пушкинских баллад, написанных в 1822—1828 годах; затем следуют сказки 1830—1831 годов; заключительные главы посвящены сказкам 1833—1834 годов.

Баллады Пушкина рассматриваются на фоне литературной и общественной жизни того времени. Исходной является мысль о том, что подъем национального самосознания в эпоху Отечественной войны 1812 года и декабристского восстания выдвинул перед литературой задачу реалистического освоения богатств русского фольклора.

Исследователь подчеркивает, что «Песня о вещем Олеге» (1822) и баллада «Жених» (1825) не только устанавливают в русской литературе жанр баллады, национально-народной по сюжету, реалистической по существу, но и открывают новый период борьбы за подлинную народность и реализм в литературе. Это особенно ярко раскрывается в сравнении, которое автор работы проводит между «Песней о вещем Олеге» и летописным рассказом Карамзина. Сопоставляя их, исследователь приходит к выводу, что народность для Пушкина заключалась не в одном только «выборе предметов из Отечественной истории» и не «в словах», а в воспроизведении «образа мыслей и чувствований» народа. Этот вывод подкрепляется и в высшей степени интересным анализом баллады «Жених», в которой автор работы видит не простой пересказ народного сказочного сюжета, не стилизацию под народный сказ, а «органический сплав народного сюжета, народных образов, народной поэтики и композиции, народных художественно-образительных средств, фразеологии, живой разговорной лексики, народного быта и обычаев, народного мироощущения» (стр. 37). Раскрыв народно-сказочную основу стихотворений 1827—1828 годов «Все м красны боярские конюшни» и «Утопленник», автор объясняет особенности их стиля поисками народного размера, отвечающего жанру литературной сказки. Венцом поисков и явились шесть сказок: от «Сказки о медведихе» до «Сказки о золотом петушке». Анализ их составляет главное содержание работы.

Р. М. Волков. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). «Ученые записки Черновицкого государственного университета», т. XLIV, серия филологических наук, вып. 13, 1960.

В книге Волкова развивается мысль о том, что обращение Пушкина к народно-сказочным сюжетам связано с периодами его непосредственного общения с народом (ссылка в Михайловское, пребывание в Болдине). В своих сказках и балладах, как подчеркивает автор, Пушкин «замечательно передал старинное и народное мировосприятие», образ мыслей народа. Так, сюжет «Песни о вешем Олеге» восходит к народным представлениям о неотвратимости судьбы («от судьбы не уйдешь»); на народных поверьях о домовом и их реалистически-бытовом объяснении построено стихотворение «Всем красны боярские конюшни»; боязнь суда и представление о беспокойных душах непогребенных мертвецов лежат в основе «Утопленника». В образной структуре «Сказки о попе и о работнике его Балде» отразилось враждебно-ироническое отношение народа к духовенству. Согласно народным представлениям раскрыт образ недалекого и безвольного царя в «Сказке о царе Салтане» и образ неблагодарного царя-женолюбца в «Сказке о золотом петушке». Антидворянская тенденция «Сказки о рыбаке и рыбке» выражает народный взгляд на привилегированное сословие.

Путем тщательного анализа идейного содержания и образной структуры пушкинских сказок автор работы приходит к выводу, что в сказках Пушкина прежде всего отразились социальные чаяния народа, его критическое отношение к современным формам общественного устройства.

Не ограничиваясь определением социальной значимости пушкинских баллад и сказок, автор отмечает далее, что в них запечатлены «важные нравственные истины в полном соответствии с народной моралью» (стр. 221). Такова, например, мысль о справедливости возмездия в «Утопленнике» (мужик из боязни суда совершает моральное преступление, лишив утопленника «могилы и креста», и поэтому навсегда теряет покой). В «Сказке о рыбаке и рыбке» в лице жадной и злой старухи наказан порок, «Сказка о мертвой царевне» осуждает зависть, «Сказка о золотом петушке» — вероломство и лень.

Художественность пушкинских сказок раскрывается автором и со стороны создания образа положительного героя из народа. С этой целью очень удачно сопоставлены написанные почти одновременно «История села Горюхина» и сказки о медведице и о Балде. Характеристика горюхинских крестьян как людей добронравных, трудолюбивых и храбрых перекликается с образами догадливых, сметливых и ловких русских мужиков из сказок.

Выделены автором и живописные, дышащие правдой картины народного быта. Это лихая тройка и сцена сватовства в «Женихе», описание усердной службы Балды у попа, описание новой избы и наряда старухи в «Сказке о рыбаке и рыбке» (стр. 143, 145), описание терема и двора из «Сказки о мертвой царевне» (стр. 167).

Таким образом, народность пушкинских баллад и сказок обосновывается в работе всесторонне: анализом сюжета, «образа мыслей», этических норм, характеров героев и картин быта.

Так как вопрос об источниках пушкинских сказок достаточно запутан в литературоведении, Р. М. Волков отводит значительное место критике своих предшественников. С помощью «литературно-лингвистического анализа», как сам автор определяет свой метод, опровергается неверный взгляд на зависимость пушкинских сказок от иностранных источников. Р. М. Волков не оспаривает, что Пушкину были известны все эти источники. В некоторых случаях он признает известную близость пушкинских сказок к сказкам Чосера (стр. 81, 86), бр. Гримм (стр. 137), В. Ирвинга (стр. 198). Однако автора больше интересует различие, чем сходство. Так, он показывает существенное отличие пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» от гриммовской — в развитии образа, идейном содержании и стиле. «Третье желание старухи, — пишет Волков, — у Пушкина резко окрашено социально:

Не хочу быть черной крестьянкой,
Хочу быть столбовою дворянкой.

В гриммовской сказке жена рыбака желает вместо маленького дома — большой замок, причем входит в него вместе с мужем, тогда как у Пушкина старуха-дворянка третирует мужа: на конюшню служить его послала». «... У Пушкина, когда старик пытается урезонить старуху-дворянку, она презрительно и гневно бросает ему:

Как ты смеешь, мужик, спорить со мяою,
Со мною, дворянкой столбовою?

подчеркивая создавшуюся социальную антитезу. В гриммовской сказке... она заявляет только: „Я ведь король, а ты мой муж“.

В немецкой сказке муж разделяет с женой то благополучие, какое приносит ей новое социальное положение, тогда как у Пушкина социальное противоречие между стариком и старухой углубляется, нарастает с каждым возвышением старухи. Этой социальной тенденции нет в гриммовской сказке» (стр. 152—153).

Поверхностному сопоставлению «деталей» и «сюжетных схем» автор книги противопоставляет кропотливый, всесторонний анализ сюжета, художественных образов, стиля, поэтики, языка и идейной направленности этих произведений Пушкина. Особенно интересны наблюдения Р. М. Волкова над композицией пушкинских сказок. Ее обусловленность народно-поэтической традицией показана на многочисленных и разнообразных примерах (зачин, исход, повтор-утроение с последующей градацией, речевая характеристика, противопоставление положительных образов отрицательным, подхват, служащий в народной поэзии для усиления противопоставления, и т. д.).

В своем анализе Р. М. Волков идет путем «подробного рассмотрения текста... от строки к строке, от слова к слову» (стр. 221). Каждый словесный образ Пушкина сопровождается в книге подробным комментарием, в котором приводятся параллели из песен, сказок, былин, пословиц, из живой народной речи — всего того, что могло быть известно поэту в устной традиции или из печатных источников (например: «Сборник Кирши Даниловой», «Песни Чулкова»). Тем самым доказывается подлинная народность пушкинского языка.

Но не словарный фонд поэта сам по себе занимает исследователя; он изучает предметную роль каждого словесного образа в сказках Пушкина, его художественную функцию в развитии сюжета и композиции, его взаимосвязь с другими средствами художественной выразительности.

В работе раскрыта тесная связь баллад и сказок Пушкина с его биографией. Так, например, в «Сказке о царе Салтане» отразились переживания поэта, связанные с его женитьбой, в «Сказке о золотом петушке» — его ссора с царями. Последнее очень убедительно показано на сопоставлении мыслей и отдельных выражений в письмах и дневнике Пушкина с текстом сказки. Биографическое истолкование сказок дано в работе с элементами литературной полемики и подчиняется главной задаче — выяснению их народных истоков.

Мысль о том, что «Сказка о золотом петушке» содержит ряд намеков на Николая I, исследователь развил и уточнил, отбросив ложное дополнение, которое она получила у А. Ахматовой. В своем толковании этой сказки Р. М. Волков использует письма поэта и публицистику Герцена.

«... Образ Дадона, — читаем мы, — своеобразный семейный портрет трех Романовых, восходящий к... словам Пушкина — „не везет мне с царями...“ Дадон — недалеко, как Павел I, ленив и бездеятелен, как Александр I, деспотичен и скор на расправу, как Николай I, женолюбив, как все трое Романовых, так метко охарактеризованные А. И. Герценом» (стр. 217).

Сближение известных биографических фактов с творчеством поэта позволяет автору заключить, что идейная направленность всех пушкинских сказок «связана, так или иначе, с думами и размышлениями поэта о народе и о своей судьбе» (стр. 221).

В монографии Р. М. Волкова охвачен широкий круг вопросов: творческая история пушкинских сказок и баллад, их источники, связь с биографией поэта, особенности сюжета, композиции, поэтики, стиля, языка, — а также дана критическая оценка литературы по данному вопросу.

Работа заключает в себе ценный материал в смысле методологии и фактического содержания. В ней подробно, тщательно, кропотливо проанализированы пушкинские сказки «от строки к строке, от слова к слову» и с такой же полнотой раскрыт народно-поэтический подстрочник этих сказок.



КНИГА О РЕАЛИЗМЕ И НАРОДНОСТИ

В обстановке современной борьбы с реакционными эстетическими теориями исследование проблем народности литературы и в теоретическом, и историческом аспекте является чрезвычайно злободневным. Этот круг вопросов рассматривается в книге, выпущенной недавно Гослитиздатом.

Составители рецензируемого сборника сосредоточили свое внимание главным образом на произведениях XIX века (хотя книга и начинается экскурсом в проблематику народности русской литературы XVIII века, а заканчивается рассмотрением вопросов искусства XX столетия). В этом есть своя логика. Действительно, русская литература XIX века в интервале между Радищевым и Толстым достигла не только вершин реализма, но и совершила невиданный скачок вперед по пути демократизации. В творчестве Толстого и Чехова в связи с громадными общественными сдвигами в конце столетия черты народности нашли наиболее полное выражение.

Естественно, что и в рамках XIX века авторы сборника не могли охватить всех проблем, касающихся народности литературы (это, впрочем, оговорено во вступительной заметке от редакции — см. стр. 2). Однако приходится сожалеть об отсутствии исследований таких значительных явлений русской литературы 1840—1860-х годов, как творчество Гоголя, Некрасова, писателей-шестидесятников; кроме того, в сборнике не отражено решение проблемы народности в критике революционных демократов.

Но несмотря на этот пробел, несмотря на некоторую «пестроту» тем, проблем и форм анализа, все статьи связаны единством идеи о решающем значении проблемы народности для развития передовой литературы XIX века, о последовательной демократизации русской литературы.

Сборник отличается творческим характером большинства исследований, диалектическим подходом к явлениям литературы, всесторонностью анализа творчества писателей на широком фоне общественной и литературной жизни эпохи.

Обращение к наиболее сложным, малоисследованным вопросам позволило авторам сделать ряд интересных выводов. Например, Ю. Лотман («Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода») убедительно показал, что именно в начале XIX века в России создались условия, когда передовые писатели стали понимать народность как отражение национального, исторически конкретного характера народа. В обстановке правительственной реакции и спада революционного движения писатели-демократы типа Крылова не могли проводить идеи Радищева и французских просветителей. Они стали искать новых путей; в результате отказ от нормативности и обращение к реальной действительности явились шагом вперед в художественном освоении мира, хотя этот прогресс и был достигнут ценой отхода от революционности.

В статье вскрыты причины временного, внешнего сближения с лагерем Шишкова как Крылова, так и литераторов группы Катенина—Грибоедова. «Этому способствовало то, — пишет автор, — что Шишков в борьбе с демократическим представлением о единой внесловной и общечеловеческой сущности природы человека порой близко подходил к пониманию неповторимого своеобразия национального характера» (стр. 37). Но, справедливо подчеркивает Ю. Лотман, если Крылов изображает в своих баснях реальный облик русского крестьянина во всей его многогранности, то Шишков опирался лишь на самые слабые стороны крестьянского сознания.

Л. Гинабург в статье «О проблеме народности и личности в поэзии декабристов» рассматривает специфические особенности романтизма в различных странах

О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сборник статей. Общая редакция П. П. Громова (отв. редактор), И. С. Эвентова, Б. М. Эйхенбаума. Гослитиздат, М.—Л., 1960. В дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте.

(Германия, Англия, Франция) и в связи с этим — своеобразие русского революционного романтизма. Особое внимание автор обратил на сложное соотношение в стиле поэтов-декабристов (иногда — слияние, иногда — сосуществование) «классицистской» гражданственности и романтического индивидуализма. Ценны также наблюдения над лексикой гражданской лирики 1810—1820-х годов; например, Л. Гинзбург, полемизируя с Г. Гуковским, истолковывавшим принцип употребления слов-сигналов типа «тиран», «вольность», «кивжал» как романтический, доказывает связь поэтической системы декабристов с рационалистической поэтикой классицизма (стр. 65—66).

Н. Берковский в статье «О „Повестях Белкина“ (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма)» доказывает, что с конца 20-х годов в силу исторических изменений в прозе Пушкина на время исчезает целостность общенациональной темы, так характерная для периода «Евгения Онегина». Национальная тема, как пишет автор, «разбилась на „светское“ и „белкинское“», причем «светские повести» сохранились лишь в отрывках, тогда как «Повести Белкина» были Пушкиным завершены. В них, вопреки принципам построения классической новеллы, демонстрируется победа старых, традиционных сил (стр. 116) и в то же время рисуется пробуждение активности, тяга к свободе и полноте жизни, что несомненно ярко отражало реальное соотношение общественных сил в ту эпоху. Интересна мысль автора о том, что Пушкин, подходя ко всем явлениям с принципом «меры» (добавим, что поэт свято верил в торжество «меры» в истории), в своем тяготении к эпичности сохранил широту взгляда и при изображении буржуазных отношений, проникающих в жизнь России. Надо отметить, что автор проводит поистине скрупулезный социально-этический анализ основных героев «Повестей Белкина».

Плодотворны выводы Д. Максимова («Тема простого человека в лирике Лермонтова») об эволюции изображения в творчестве Лермонтова взаимоотношений человека «высшего сословия» и человека из простой среды: от ссуществования к прямому союзу. В связи с этим представляется очень интересным сравнительный анализ трех стихотворений Лермонтова: «Сосед» (1830 или 1831), «Сосед» (1837), «Соседка» (1840), — показывающий постепенное сближение героев. Эта эволюция, отмечает Д. Максимов, привела, вероятно, поэта к мысли «о возможности возникновения в России личности, преодолевшей односторонность и сочетающей в себе оба представленных в его творчестве типа: человека критически мыслящего (вроде Печорина) и человека цельного, внутренне близкого к народу (вроде Максима Максимыча)» (стр. 253).

В статье А. Бушмина «Народ в изображении Салтыкова-Щедрина («Сон в летнюю ночь»)» следует отметить плодотворность постановки вопроса об эволюции проблемы народа в творчестве Салтыкова-Щедрина. «Можно назвать три произведения... — пишет автор, — каждое из которых явилось важной вехой в эволюции народной темы в творчестве сатирика. Это, во-первых, „Губернские очерки“, где впервые... появляются народные типы, охарактеризованные по преимуществу с нравственной стороны и несущие на себе отпечаток кратковременного... увлечения писателя идеями славянофильства; это, во-вторых, „История одного города“... где критика пассивности масс достигает наивысшей в творчестве Щедрина точки... в-третьих, рассказ „Сон в летнюю ночь“... который выделяется прежде всего поэтизацией трудового подвижничества русского мужика и который по конкретности изображения пореформенной деревни, по глубине и страстности выражения симпатий к крестьянству... может быть поставлен на одно из первых мест во всем творчестве писателя» (стр. 283). Плодотворна также полемическая (направленная против М. Олминского) идея А. Бушмина о необходимости изучать наследие Щедрина во всем его многообразии, с учетом «страстного сочувствия» писателя к народу (см. стр. 276—283).

Н. Соколов в статье «Народная жизнь в творчестве Г. И. Успенского (Заметки о крестьянских очерках)» исследует творчество Глеба Успенского также по этапам: он отмечает начальный период (60-е—начало 70-х годов), когда изображение крестьянства еще не заняло ведущего места в творчестве писателя; цикл «Из деревенского дневника» (1877—1880), отразивший глубокое знакомство Успенского с жизнью русской пореформенной деревни, и последний период творчества (80—90-е годы), когда изображение крестьянской жизни стало главной темой писателя. Интересна в этом отношении теоретическая «заметка» Г. Успенского 80-х годов о литературе и народе, впервые опубликованная Н. Соколовым, а также ряд других рукописных материалов, впервые вводимых в научный оборот.

Г. Бердников («Крестьянская тема в творчестве Чехова восьмидесятых годов») показал, как два направления в русской демократической литературе 60—70-х годов (с одной стороны, писатели, исходившие из социально-политических задач, а с другой — писатели, уклонявшиеся от непосредственного отображения проблем общественной борьбы и ставившие в центр внимания вопросы нравственности) стали в 80-е годы сближаться, что нашло отражение в творчестве Чехова. Автор вскрыл диалектику «общечеловеческого» и «социального» в произведениях Чехова о народе,

относящихся к 80-м годам, показав, что «внимание писателя к весьма как будто бы отвлеченным проблемам „счастия“, „воли“, при всей их социальной и политической неопределенности, также было вызвано эпохой 80-х годов, так как пробуждавшееся в это время самосознание широких народных масс также было еще весьма далеко от классовой и политической определенности» (стр. 401).

В статье Я. Билинкиса «Народ и революционеры в романе Л. Н. Толстого „Воскресение“» дается характеристика изменения отношения Толстого к революции (в 60-е и 70-е годы — осуждение революционеров как якобы чуждых народу, в 80-е и 90-е — понимание закономерности социального протеста с помощью насилия). Анализ творческой истории образов революционеров также позволяет сделать вывод, что «революционное движение в целом рассматривается в „Воскресении“ как исторически неизбежный и подлежащий в известном смысле моральному оправданию этап на пути человечества к справедливому жизнеустройству» (стр. 445).

В рецензии нет возможности охарактеризовать все идеи и положения, выдвинутые авторами сборника, как нет возможности подробно рассмотреть и недочеты статей.

Прежде всего следует отметить, что большинство авторов, за исключением Ю. Лотмана, Л. Гинзбург и Н. Берковского, основным объектом взяли проблему народа (а не народности в целом), что подчеркнуто заглавиями их статей. В данном случае это не недостаток, ибо серьезный, тщательный анализ позволил раскрыть новые аспекты в творчестве русских писателей XIX века, тем самым помогая решению общих проблем. Только таким путем, на наш взгляд, и можно идти к уяснению больших, широких вопросов. Однако приходится сожалеть, что многие авторы, имея, конечно, представление о сущности проблемы народности в целом, о ее связи с движением передовой мысли и художественного творчества данной эпохи, все же уделили мало внимания общим, теоретическим вопросам. Дело в том, что, несмотря на обилие трудов, эволюция представлений о народности (и соответственно отражение этих понятий в литературе и искусстве) изучена далеко не достаточно. Диалектика национального и личного, индивидуального; национального и социального; народного и общечеловеческого — все эти категории, столь важные для общего понимания художественной мысли, тесно связаны в проблеме народности искусства, различно акцентируясь и истолковываясь в каждую эпоху и каждой общественной группой. Они-то как раз и должны были найти место в сборнике о народности, еще более усилив его авторский характер. Однако ни в одной статье все эти категории (подробнее других их рассматривают Ю. Лотман, Л. Гинзбург и Г. Бердников) не сконцентрированы воедино.

Несколько слов о конкретных терминах. Известно, что, казалось бы, давно уже вошедшие в обиход слова «реализм», «народность», «демократизм» в контексте могут иметь различные значения, поэтому важны указания на конкретный смысл того или другого понятия, особенно в тех случаях, когда еще нет единого представления о его значении. Правильно поступают Ю. Лотман и Д. Максимов, начиная свои статьи с объяснения основных понятий (стр. 8 и 209). Но в некоторых статьях в терминологии нет ясности, и это может дать повод к сомнениям и кривотолкам. Например, в статье Л. Гинзбург, к сожалению, осталось нераскрытым понятие «просветительства» по отношению к русским общественным деятелям начала XIX века. Неясно, употребляется ли это слово в смысле «рационалистическая гражданственность», что расширяет границы понятия и дает возможность автору отнести к просветителям большинство декабристов и Грибоедова (см. стр. 70, 77, 88), или же в узком смысле, как «антифеодалная идеология с антропологическими представлениями в философии, лозунгами равенства в социологии» и т. п.? Судя по контексту, в статье в основном применяется первое, расширенное толкование термина, но ведь именно оно и требует более обстоятельной аргументации, ибо традиционным, как известно, является употребление термина «просветительство» во втором смысле.

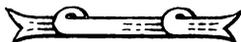
Еще одно замечание. Когда в исследовании решается какая-либо историческая проблема, раскрывается значение какого-либо понятия, необходимо учитывать и общий смысл, который мы вкладываем в соответствующие термины; и наше понимание проблемы применительно к той эпохе, которая взята в качестве объекта изучения; и истолкование данной проблемы писателями и мыслителями определенной эпохи. Наряду с этим важно уяснить различие между нашим, например, представлением о народности и пониманием данной проблемы писателем XIX века.

К сожалению, в сборнике такое различие не всегда проведено. Читая, например, статью Н. Берковского, не всегда ясно понимаешь, были ли многие идеи («Повестей Белкина», излагаемые в работе, осознаны самим Пушкиным или же они привносятся исследователем? Лишь в одном-двух местах автор статьи оговаривается: «Мы не скажем, что все эти связи и отношения полностью были продуманы Пушкиным» (стр. 105). Но, очевидно, автор статьи все же некоторую долю ответственности передает и поэту, так как вслед за данной фразой в тексте следует: «...его (Пушкина, — Б. Е.) писательская работа направлялась угадыванием реальных сил

общества, их логики, их нераскрывшихся возможностей». Но неужели Пушкин хотя бы частично осознал такие идеи, как: «Все человеческое имеет у Пушкина своего персонального носителя — живой народ... Народ не только обладает тайной простого счастья, в нем заключены силы — миллионные силы, чтобы тайное сделать явным, бороться за освобождение своего труда» и т. д.? Неужели из анализа героя «Выстрела» можно сделать такой вывод: «Верхи не хотят его (Сильвио — *Б. Е.*) узаконить, да он в конце концов и не ищет этого и берет направление к тем, кто ниже. К ним несет он свой умственный опыт, свою способность подвять их на свой высокий уровень сознания» (стр. 97)? Наличие подобных бездоказательных тезисов досадно в талантливой статье.

Очень различны стилевые почерки авторов сборника. Наиболее живо и образно написаны статья Н. Берковского и Д. Максимова; стиль Ю. Лотмана — слишком «академичен», перегружен усложненными синтаксическими периодами.

Однако самое важное достигнуто: авторам сборника удалось выдвинуть много перспективных мыслей. Большинство из них будет «взято на вооружение» советским литературоведением, некоторые вызовут возражения и споры. Но и споры, как известно, очень плодотворны, так как ведут к выяснению истины.



НОВЫЙ ТРУД САРАТОВСКОГО УЧЕНОГО

Литература, посвященная Н. Г. Чернышевскому, пополнилась еще одним интересным исследованием — книгой Е. И. Покусаева «Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и деятельности». Работа Е. И. Покусаева обогащает науку рядом новых выводов и наблюдений, обобщает лучшее, что написано о великом революционном демократе. При всем том «Очерк» доступен самому широкому кругу читателей. В нем удачно сочетаются научная постановка серьезных проблем и популярность изложения.

В книге освещается жизненный путь «властителя дум» демократической России 50—60-х годов прошлого столетия, литературно-критическая и общественно-политическая его деятельность. Процесс формирования мировоззрения молодого Чернышевского показан во всей его сложности и противоречивости. В семье Чернышевских был силен «дух церковного догматизма»; не без серьезного внутреннего напряжения высвобождается Чернышевский «из-под давления религиозных понятий» (стр. 8). Тщательное изучение произведений русских и зарубежных прогрессивных мыслителей способствует разрыву юности с религией, формированию вольнолюбивого образа мыслей. Революция 1848 года, знакомство с сочинениями социалистов-утопистов, Мишле, Гизо, Гегеля, Фейербаха, штудирование статей Белинского, сближение с кружком И. И. Введенского определили дальнейшую радикализацию взглядов Чернышевского (стр. 16—31).

Е. И. Покусаев справедливо отмечает, что формирование Чернышевского как революционного демократа завершилось в университетские годы. В то время как Герцен оставался еще на позициях дворянской революционности, Чернышевский в 1849—1850 годах был уже революционером-разночинцем. Он скоро освободился от иллюзии, будто монархия является надклассовой силой, препятствующей высоким классам угнетать низшие, и пришел к выводу, что абсолютный монарх — «только завершение аристократической иерархии» (стр. 26). Став республиканцем, революционером, Чернышевский стремился к изменению не только формы правления, но и социального строя, к уничтожению эксплуатации человека человеком. В 1849—1850 годах Чернышевский задумывается о практической подготовке революции в России, о ее движущих силах (стр. 23), начинает вести революционную пропаганду.

В 1851 году на уроках в саратовской гимназии Чернышевский, по его собственным словам, уже говорил «такие вещи, которые пахнут каторгой». В этой связи Е. И. Покусаев обращает внимание на подготовленное Николаем Гавриловичем к печати руководство по преподаванию русского языка: «Вот что говорилось в книге о стихотворении Лермонтова „Три пальмы“: „Пальмы погибли. . . Но что же, ведь не век было расти и цвести им. . . Так не лучше ли умереть для пользы людей, нежели бесполезно? . . . хороша жизнь; но самое лучшее счастье, — не пожалеть, если надобно, и самой жизни для блага людей!“» (стр. 34).

К лучшим страницам «Очерка» принадлежит анализ мировоззрения зрелого Чернышевского. К сожалению, автор обошел вопрос о соотношении мировоззрения великого революционного демократа с идеологией революционного народничества 70-х годов. После работ Б. П. Козьмина, считавшего Чернышевского одним из первых русских народников, освещение этой проблемы в книге, рассчитанной на самого широкого читателя, представляется решительно необходимым.¹

В «Очерке» справедливо отмечается, что Чернышевский преодолел непоследовательность революционной мысли своих предшественников, выступив критиком не только феодального, но и буржуазного общественного строя.

Е. И. Покусаев. Николай Гаврилович Чернышевский. Очерк жизни и деятельности. Пособие для учителей. Учпедгиз, М., 1960. Ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹ См.: Б. П. Козьмин. Народничество на буржуазно-демократическом этапе освободительного движения в России. «Исторические записки», т. 65, 1959, стр. 191—243.

Будучи революционером, непримиримым врагом самодержавия, Чернышевский при известных условиях не отказывался и от поддержки реформаторских тенденций, от временного тактического блока с либералами. Приводя чрезвычайно важное высказывание В. И. Ленина: «Революционеры никогда не откажутся, конечно, от борьбы за реформы, от захвата хотя бы неважной и частной вражеской позиции, если эта позиция усилит их натиск и облегчит полную победу»,² Покусаев показывает, что «основы тактики Чернышевского в предреформенное время отвечали этому принципу». Отношение Чернышевского к блоку с либералами начинает меняться с осени 1858 года. Знаменательна в этом смысле статья «Тюрго»,³ где доказывается необходимость революции, бесплодность упований на реформы. Чернышевский «взял курс на подготовку революционного штурма самодержавия» (стр. 56). Отсюда — усиленное разоблачение либерализма.

Удачны страницы, посвященные философским взглядам Чернышевского (стр. 75—83). В идущей вслед за ними главе о материалистической теории искусства Е. И. Покусаев отмечает, что «Чернышевский обогатил русскую и мировую науку, создав цельное, стройное материалистическое учение об искусстве... он пронизал эстетические, литературно-критические взгляды и художественное творчество идеями революционного демократизма. Материалистическая эстетика Чернышевского явилась в шестидесятых годах XIX столетия самым глубоким теоретическим обоснованием реализма» (стр. 84).

Особое внимание уделено в книге отношению Чернышевского к эстетике Гегеля. «Философия искусства Гегеля стала прямым и непосредственным объектом критики автора „Эстетических отношений искусства к действительности“. Однако... следует прежде всего заметить, что опровержение Чернышевским эстетических идей Гегеля ни где не переходит в нигилистическое отрицание» (стр. 87). Е. И. Покусаев отмечает, что Чернышевский в диссертации «порой предлагал неточные формулировки, называл произведения искусства „суррогатом“, бледной копией действительности. Да и в трактовке самой действительности социологические понятия нередко соседствовали с антропологическими. Однако этим не умалялось значение основных принципов материалистической эстетики... Чернышевский позже пересмотрел и уточнил свои ранние определения... устраняется термин „суррогат“ и самые отношения и связи произведения искусства с жизнью трактуются... усложненно и разносторонне» (стр. 89—90). «Он поднялся до уяснения исторической обусловленности и даже классового характера понятий о красоте» (стр. 92).

В главе, посвященной Чернышевскому-критику, анализируются принадлежащие ему оценки творчества Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, А. Н. Островского, Н. Успенского, показана полная несостоятельность широко распространенного в буржуазном литературоведении мнения, будто Чернышевский был не в состоянии оценить творчество Пушкина. На самом деле великий критик глубоко понял сущность пушкинской поэзии, ее народность, гуманизм, патриотизм. В статьях о Пушкине Чернышевский раскрывает лабораторию его творчества, характеризует замыслы и планы его произведений, их «приготовительные и окончательные» редакции. Именно Чернышевский в 50—60-е годы XIX столетия выступает наиболее тонким ценителем Пушкина.

В последней главе книги рассматриваются особенности художественного творчества Чернышевского, прежде всего его романа «Что делать?». Е. И. Покусаев подчеркивает, что «наибольших художественных результатов Чернышевский достиг в создании образов психологических героев» (стр. 160). Автор поддерживает мнение С. А. Рейсера об ошибочности традиционного взгляда на М. А. Обручеву, П. И. Боккова и И. М. Сеченова как прототипов Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова.⁴ В романе обобщены и типизированы многие жизненные эпизоды (стр. 164).

Говоря о Рахметове, Е. И. Покусаев показывает, что Чернышевский при характеристике этого персонажа особенно часто прибегает к эзоповскому языку. «Скопление языковых иносказаний как раз именно и сосредоточивается на тех страницах, где автор пишет о Рахметове. Слово „революционер“ заменяется здесь терминами-понятиями „ригорист“, „особенный человек“, „высшая натура“, революционная деятельность — „дело“. революционная пропаганда — „огненные речи Рахметова, конечно не о любви“» (стр. 165). В интерпретации образа Рахметова Е. И. Покусаев во многом согласен с А. А. Лебедевым.⁵ По мнению Е. И. Поку-

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 59.

³ «Современник», 1858, № 9.

⁴ С. А. Рейсер. Легенда о прототипах «Что делать?» Чернышевского. «Груды Ленинградского государственного библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. 2, 1957, стр. 115—125.

⁵ А. А. Лебедев. Некоторые особенности художественного метода Чернышевского (О революционной романтике «Что делать?»). В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратовское книжное издательство, 1958, стр. 154—213.

саева, в этом образе запечатлены наиболее типичные, характерные черты «зарождавшегося в России типа профессионального революционера» (стр. 167).

Очень интересны некоторые соображения исследователя, касающиеся четвертого сна Веры Павловны. Е. И. Покусаев доказывает, что при создании «Хрустального дворца» Чернышевский опирался на свои собственные впечатления во время поездки в Лондон в 1859 году, где он видел тогда «дворец Пакстона».

В книге собрано много откликов современников на знаменитый роман Чернышевского, свидетельствующих об огромном революционно-воспитательном значении произведения.

Книга Е. И. Покусаева рисует яркий образ Н. Г. Чернышевского, великого мыслителя, писателя, революционера, наиболее видного предшественника русской социал-демократии.



МОНОГРАФИЯ О РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Недавно появившаяся в свет книга П. Г. Пустовойта «Роман И. С. Тургенева „Отцы и дети“ и идейная борьба 60-х годов XIX века» представляет собой первый опыт монографического исследования знаменитого романа Тургенева. В книге в большинстве случаев правильно истолкован широкий круг вопросов, с давних пор занимающих критиков и литературоведов. Это позволяет квалифицировать работу П. Г. Пустовойта как несомненно полезный вклад в наше литературоведение.

Одним из достоинств книги является подробная характеристика идейной и литературной позиции Тургенева в 60-е годы. Определяя эту позицию, П. Г. Пустовойт убедительно полемизирует с авторами вульгарно-социологических концепций мировоззрения и творчества писателя и в то же время избегает другой крайности: Тургенев в его обрисовке не предстает слишком «левым». Глава «Полигический смысл идейной борьбы 60-х годов», насыщенная большим литературно-общественным материалом и написанная с хорошим знанием дела, является как бы развернутым комментарием к известной формуле В. И. Ленина: «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию».¹ В ходе дальнейшего изложения весь этот материал автор естественно и закономерно увязывает с содержанием романа, подчеркивая его социально-политическую насыщенность, его злободневность. Остается только пожалеть, что принцип этот выдерживается недостаточно последовательно. Литературно-общественная борьба 60-х годов — это своеобразная предыстория романа, поэтому в книге, десятки страниц которой посвящены характеристике русского либерализма и демократии, хотелось бы встретить больше конкретных фактов, хронологически предвещающих работу над романом и тем самым подчеркивающих исторический принцип Тургенева в изображении современности. Нам кажется, что аргументация П. Г. Пустовойта при этом стала бы еще убедительнее, а поведение либералов и демократов в романе — «понятнее» для читателя. То же самое можно сказать об интересных разделах книги, посвященных характеристике естественно-научных и философских убеждений Базарова в их связи с действительностью. У Писарева, например, уже в пору создания романа встречались высказывания по вопросам философии и естествознания, близкие базаровским. Между тем П. Г. Пустовойт для доказательства этой близости пользуется материалами лишь позднейших выступлений Писарева. Таким же образом поступает исследователь, обосновывая связь научных занятий Базарова с деятельностью крупных русских ученых — Сеченова, Бутлерова, Ножина и др.

В рецензии невозможно охватить всю сумму проблем, возникших в процессе долгого изучения «Отцов и детей» и являющихся основой содержания названной монографии. Поэтому особое внимание хотелось бы обратить на те проблемы, освещение которых представляется нам спорным.

Прежде всего о так называемом «переломе» в настроениях Базарова во второй половине романа и его прямом якобы следствии — «мрачном пессимизме», духовной «опустошенности» и даже «отчаянии» героя. Система доказательств исследователя в данном случае такова.

В первых главах романа Базаров предстает как боевой разночинец-демократ, неизменно одерживающий верх над своими противниками в многочисленных спорах на социально-политические темы. Базарова в этих главах характеризует вера в свое дело, мужество, трезвость, ум, дальновидность, духовная бодрость, любовь к труду, стремление защищать народные интересы. Но все эти качества рельефно

П. Г. Пустовойт. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Издательство Московского университета, 1960. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 96.

проявляются лишь до встречи с Одинцовой. По мере же развития отношений с нею боевое настроение героя неуклонно идет на убыль. В прямой связи с неудачной любовью к Одинцовой растет пессимизм Базарова, постепенно охватывающий все аспекты его личной жизни, распространяющийся затем на жизнь общества в целом и приводящий в конце концов к «переоценке всех ценностей» (стр. 129). П. Г. Пустовойт полагает, что Тургенев в силу своей так называемой «классовой ограниченности» проявившейся в некоторых местах романа с особой силой, строит повествование по изблуженной, давно для него привычной методе: предвестником и одной из главных причин поражения героя на общественном поприще является его несостоятельность в любви.² Но разве так уж неукоснительно выдерживается эта манера во всех романах писателя? Достаточно вспомнить любовную коллизию в «Накануне», чтобы увериться в том, что в изображении любовных конфликтов у Тургенева не было единого «рецепта». П. Г. Пустовойт явно не считает с этим. «Объяснение Базарова с Одинцовой, — утверждает он, — это тоже своеобразный Авдюхин пруд для героя» (стр. 128). Так ли? В «Рудине» решительный шаг в любви делает женщина, а главный герой пасует; в «Отцах и детях», как мы знаем, события разворачиваются в обратной последовательности. О каком универсальном «средстве развенчания» можно говорить, если изображаются принципиально различные положения, если по сравнению с первым романом происходит нечто противоположное: активно действует не женщина, а мужчина, панически отступает в решительную минуту не герой, а героиня? Ведь красноречивый, обаятельный, блестящий Рудин в итоге оказывается человеком с робким и холодным сердцем, а «цинник» и «грубиян» Базаров обнаруживает незаурядную способность к глубоким и искренним переживаниям. Рудин сам виноват в своих неудачах, чего нельзя сказать о Базарове. Так в чем же все-таки здесь сказывается единство «средств развенчания»?

Придавая неправомочно большое значение любовной интриге в «Отцах и детях», П. Г. Пустовойт проявил, как нам кажется, излишнее доверие к суждениям на эту тему, высказанным некоторыми критиками еще в XIX веке. Так, например, в статье Скабичевского «Русское недомыслие», неоднократно цитируемой в книге, сказано буквально следующее: «Мы займемся лучше историей базаровской любви, составляющей *главное содержание романа*».³

Любовная коллизия играет важную роль в «Отцах и детях», но, конечно, не ею определяется эволюция базаровского характера, в основном не ею порождены трагические размышления героя, его скепсис.

О каком «переломе» в результате неудачной любви может идти речь, если вслед за объяснением с Одинцовой, еще весь во власти тягостных впечатлений, Базаров тем не менее говорит Аркадию: «Но я уже в клинчик заметил: кто злится на свою боль — тот непременно ее победит» (гл. XIX).

Если бы Базаров неуклонно эволюционировал к духовной «опущенности» и полностью безверию в свои идеалы, как утверждает П. Г. Пустовойт, он, конечно, не заявил бы — и именно во второй половине романа! — Аркадию: «В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим» (гл. XXVI). П. Г. Пустовойт считает, что это заявление случайно прорвалось сквозь преграды «классовой ограниченности», появилось в романе как бы помимо воли писателя. Напрасно.

В задачу Тургенева как проникновенного художника-психолога входило намерение показать трагический характер эволюции Базарова, но не перелом, не отказ от демократических идеалов. Ноты пессимизма у Базарова объясняются его неудачно складывающимися отношениями с народом, а не отвергнутой любовью. Общеизвестна истина: тургеневское скептическое отношение к революционному движению в России было порождено, между прочим, и тем, что писатель не верил в широкую поддержку дела разночинной демократии народными массами. Этим же сознанием Тургенев наделил и своего героя, и в этом сознании, конечно, и лежит главная причина пессимизма Базарова, его временного поражения в настоящем, вызванного неблагоприятно сложившимися, еще недостаточно развитыми историческими условиями и предпосылками. Только этими обстоятельствами и соображениями и продиктована знаменитая авторская характеристика Базарова в письме к Случевскому: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на поги-

² П. Г. Пустовойт делает при этом некоторые оговорки, но общий ход его мысли именно таков (см. стр. 128).

³ «Отечественные записки», 1868, т. CLXXX, отдел «Современное обозрение», стр. 18 (курсив мой, — А. Б.).

бель, — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего...»⁴ Неправильным пониманием подобного рода авторских высказываний порожден и другой заметный «огрех» рецензируемой книги. На стр. 93 П. Г. Пустовойт пишет: «...Тургенев говорит о силе Базарова в *настоящем* и о бесперспективности, обреченности, трагичности этой силы в *будущем*...» Чтобы доказать это положение, исследователь снова прибегает к Скабичевскому. В упомянутой выше статье этого критика есть такая характеристика намерений Тургенева при работе над романом: «Задавшись тою идеею, что молодежь все отрицает, г. Тургенев вознамерился показать в Базарове, что подобное безусловное отрицание противно человеческой природе и что природа действует своим путем, развивая в человеке побуждения, чувства и страсти совершенно в противоречие теории его, отрицающей все эти явления».⁵ Кстати сказать, эта точка зрения впервые была развернута и по-своему талантливо аргументирована Н. Страховым в статье об «Отцах и детях», поэтому лучше и обратиться к этому последнему. Н. Страхов, как и Скабичевский, но значительно раньше, в 1862 году, писал о Тургеневе и его романе: «Он изобразил жизнь под мертвою влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек по-видимому сам себя без остатка воплотил в отвлеченную формулу...» «Базаров — это титан, восставший против своей матери-земли... Как бы то ни было, Базаров все-таки побежден; побежден не лицами и случайностями жизни, но самою идеею этой жизни».⁶ Дело Базарова представляется Страхову бесперспективным и в настоящем и в будущем, потому что оно — порождение теорий, не связанных с жизнью, действительностью. Многозначительный «подтекст» этих высказываний станет очевиден, если мы вспомним, что, говоря о Базарове, Н. Страхов недвусмысленно метил в русскую разночинную демократию, к которой относился враждебно не только впоследствии, как это представляется П. Г. Пустовойту, но и в 1862 году, в самый момент выхода романа в свет. Недаром же в самом начале своей статьи он почел нужным отметить: «Система убеждений, круг мыслей, которых представителем является Базаров, более или менее ясно выражались в нашей литературе. Главными их выразителями были два журнала: „Современник“... и „Русское слово“... Трудно сомневаться, что отсюда, из этих чисто теоретических и отвлеченных проявлений известного образа мыслей взят Тургеневым склад ума, воплощенный им в Базарове».⁷

Конечно, такая интерпретация демократического движения не имела ничего общего со взглядами Тургенева. О бесперспективности революционного движения в будущем Тургенев мог говорить только в письмах, под влиянием естественного раздражения, вызываемого бурной полемикой 1860-х годов. В романе же этого нет. Наоборот, там на этот счет высказано прямо противоположное мнение. Признавая свое поражение в настоящем, Базаров отнюдь не обнаруживает неверия в успех будущих поколений, которые продолжают его дело. «А ты поскорее женись, — говорит Базаров Аркадию при прощании с ним, — да своим гвездом обзаведись, да наделай детей побольше. Умницы они будут уже потому, что *во-время они родятся, не то что мы с тобой*» (гл. XXVI; курсив мой, — А. Б.).

Любопытно отметить: Тургенев, обычно очень чутко реагировавший на отзывы о его романе, никак не откликнулся на статью Страхова. Случайно ли это? Вряд ли Тургенев проявил бы такое равнодушие, если бы характеристика его романа, данная в статье Страхова, хотя бы в какой-то степени соответствовала его взглядам. Мы думаем, что П. Г. Пустовойт совершил досадную ошибку, пойдя вслед за Страховым в решении вопроса об отношении Тургенева к революционному демократическому движению в России.

Хотелось бы указать также на некоторые, по-видимому чисто случайные, промахи в работе П. Г. Пустовойта. На стр. 110 исследователь сетует на автора этих строк за то, что он при подготовке «3-го тома издания 1954—1958 гг. ... восстановил текст почти совпадающий с катковским... Возможно, — продолжает П. Г. Пустовойт, — это произошло потому, что составитель полностью доверился изданию 1883 г., отредактированному А. Ф. Онегиным...» Это заблуждение. А. Ф. Онегин действительно редактировал третий том этого издания.⁸ Однако в него вошли романы «Рудин» и «Дворянское гнездо». «Отцы и дети», вместе с «Накануне», составили четвертый том издания 1883 года и были отредактированы самим Тургеневым, о чем он и сообщал в письме к А. В. Топорову от 18/30 ноября 1882 года:

⁴ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12, Гослитиздат, М., 1958, стр. 341.

⁵ «Отечественные записки», 1868, т. CLXXX, отдел «Современное обозрение», стр. 18.

⁶ «Время», 1862, апрель, отдел «Критическое обозрение», стр. 77, 81.

⁷ Там же, стр. 55.

⁸ См.: М. К. Клеман. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. «Академия», М.—Л., 1934, стр. 324.

«С сегодняшней почтой отправляется к вам выправленный 4-й том (Накануне и Отцы и Дети)».⁹

На стр. 218 утверждается, что «во всех своих романах Тургенев избегал элементов таинственности и фантастичности, психологического и сатирического гротеска». Не совсем точно. Элемент таинственного есть в любовной истории П. П. Кирсанова с княгиней Р., а сатирический гротеск временами встречается в «Дыме».

Появление в романе фразы «Я нужен России? — Нет, видно не нужен!» следует объяснять более глубокими причинами, о которых сказано выше, а не частными наблюдениями над Н. Успенским и Н. Помяловским (см. стр. 54).

На стр. 47 сказано, что «болгарин Катранов и сосед Тургенева по имени Каратеев были прототипами Инсарова и Берсенева». Каратеев, судя по характеристикам, которые неоднократно давал ему Тургенев, мог быть прототипом Шубина, но никак не Берсенева.

На стр. 239 П. Г. Пустовойт делает неожиданное заявление: «В романах... с явно выраженным преобладанием политической проблематики, в том числе и в „Отцах и детях“, в психологической характеристике большой надобности не было». В дальнейшем же, а именно на стр. 289, как бы извиняясь за эту явно несправедливую характеристику Тургенева — проникновенного психолога во всех своих романах, П. Г. Пустовойт пишет: «... П. Ткачев даже явные художественные достоинства писателя (глубокий психологизм, неусложненность сюжета) выдавал за недостатки». Такие недочеты в работе П. Г. Пустовойта не так уж многочисленны, но присутствие их в единственной монографии об «Отцах и детях» все же неприятно.

Будем надеяться на то, что в процессе дальнейшего изучения творчества Тургенева П. Г. Пустовойт внесет в свое понимание романа «Отцы и дети» многие уточнения, а может быть, и существенные поправки. Порукой этому служат энергия исследователя, хорошее знание соответствующей эпохи и несомненная любовь к великому русскому писателю.

В заключение несколько слов о редакторском самоуправстве М. Н. Каткова в период печатания «Отцов и детей» в журнале «Русский вестник». П. Г. Пустовойт вслед за В. В. Стасовым, Н. М. Гутьяром, Н. Л. Бродским, автором настоящей рецензии и многими другими литературоведами настаивает на том, что слово «угреватый», фраза «Ему и в голову не пришло, что он в этом самом доме нарушил все права гостеприимства» и некоторые другие характерные словечки вставлены Катковым в журнальный текст романа без ведома Тургенева — с недвусмысленным намерением развенчать образ разночинца-демократа Базарова. Ознакомление с рукописью романа, точнее — с ее микрофильмом, недавно полученным Институтом русской литературы из Парижа, показывает, что Катков здесь не при чем, что буквально все эти слова и выражения написаны рукой Тургенева, что они даже не имеют характера позднейших вставок или вариантов. Последнее обстоятельство отнимает малейшую возможность объяснить появление этих слов в журнальном тексте не только самоуправством Каткова, но и его сколько-нибудь значительным воздействием на писателя. Столь же безосновательно грубым цензурным вмешательством Каткова до сих пор объяснялось отсутствие в журнальном тексте отдельных слов и целых характеристик, рисующих Базарова в выгодном свете. Но базаровского словечка «добрейший», подчеркивающего если не любовь, то уважение героя к своему отцу, не было и в рукописи. То же самое следует сказать о базаровской характеристике своих родителей: «И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать...»

Здесь, пожалуй, необходимо сделать какую-то оговорку лишь в отношении тех мест романа, о которых Тургенев писал в известном письме к Достоевскому от 18/30 марта 1862 года: «... я выкинул это... я вообще много перемарывал и передельвал под влиянием неблагоприятных отзывов...»¹⁰ Признания Тургенева в этом письме заслуживают особого анализа. Пока же отметим только, что «выкинутое» Тургеневым (откуда «выкинутое»?) в парижском микрофильме все-таки отсутствует.

Однако значит ли это, что вопрос о катковской цензуре, о давлении Каткова на Тургенева в пору подготовки романа к печатанию в «Русском вестнике» должен быть снят и окончательно забыт? Вовсе нет. Мы все еще не располагаем некоторыми очень важными документами, способными внести полную ясность в наши представления об истории создания романа. Это во-первых, микрофильм рукописи, позволяющий опровергнуть точку зрения, восходящую к Стасову и Гутьяру, в то же время дает в руки исследователю массу свежих сведений по истории текста романа, таких сведений, благодаря которым возможно иное решение этого, как теперь выясняется, исключительно интересного и сложного вопроса. С появлением микрофильма проблема катковского вмешательства в творческие замыслы писа-

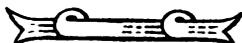
⁹ «Русская старина», 1883, № 10, стр. 251.

¹⁰ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12, стр. 335.

теля не снимается, а лишь переводится в другую плоскость. Отныне она должна решаться на материале, в значительной степени новом и притом совершенно бесспорном.

Микрофильм рукописи «Отцов и детей» важен и в другом отношении. С его помощью можно наглядно проследить, как реагировал Тургенев на знаменитое письмо Анненкова, опубликованное В. Архиповым в первом номере журнала «Русская литература» за 1958 год, на советы В. П. Боткина и т. д. И наконец — и это представляет не меньший интерес — микрофильм содержит богатейшие данные о процессе и характере доработки романа, не связанной ни с пожеланиями друзей и советчиков Тургенева, ни с редакционным давлением Каткова.

Всем этим вопросам посвящается особая статья автора этих строк, которая появится в одном из ближайших номеров журнала «Русская литература».



ИССЛЕДОВАНИЕ О РУССКОЙ ЧАСТУШКЕ

В дореволюционной и советской фольклористике не было создано ни одного монографического исследования о частушечном творчестве, если не считать написанной на немецком языке работы Д. Зеленина, во многом уже устаревшей и ставшей библиографической редкостью. Поэтому обобщающее исследование С. Г. Лазутина «Русская частушка» читатель встретит с большим интересом.

Книга состоит из двух частей. В первой рассматриваются вопросы происхождения жанра частушки. Вторая часть посвящена анализу традиций в частушечном творчестве.

В начале первой части С. Г. Лазутин говорит о времени возникновения частушек. Этот вопрос до сих пор вызывал споры между исследователями. Автор книги справедливо пишет, что в «коротких песенках 1-й половины XIX века еще не было объединяющих их в один самостоятельный жанр художественных признаков» (стр. 18). Он обращает внимание на отсутствие записей вариантов подобных песенок: нет вариантов — значит не было и частушечного творчества. К этому можно добавить, что в старинных коротких песенках, как правило, отсутствуют символические образы природы, нет параллельной композиции и перекрестной рифмовки — характерных черт частушек. В них нет и типичного для частушки соединения интимной лирики с сатирой. Словом, это действительно разные жанры.

В результате сопоставления песенных публикаций середины XIX века С. Г. Лазутин приходит к справедливому выводу о возникновении в середине прошлого века нового фольклорного жанра. Исторические изменения в жизни народа и литературное влияние на фольклор привели «к тому, что сравнительно небольшая песенка (в 6, 8, 10 и 12 строк)... стала во второй половине XIX века... самым жизнеспособным и продуктивным жанром народного песнетворчества» (стр. 48). Однако исследователь склонен смешивать эти песенки с ранними частушками, и в этом его ошибка.

Непосредственной предшественницей частушки была частая песня середины XIX в.-ка. Такие частые песни (их ритм напоминает частушечный), насыщенные злободневной тематикой, дали толчок для развития публицистической и сатирической частушки. Рифмы в этих песнях — простейшие, парные, на однородные части речи. Образы природы, синтаксический параллелизм встречаются редко, построение песен одноплановое, в них нет символики, а главное содержание составляет изображение нового быта. В новых песнях психология героев еще почти не раскрыта; описания даются преимущественно в серьезном тоне.

Наоборот, герой частушки раскрывается психологически, в частушке ощущается склонность к автоиронии, причем ирония, насмешка достигают большой отточенности. К сожалению, Лазутин не уделяет внимания этой важной особенности поэтики частушки.

Частушка представляет собой следующий после новых песен скачок в развитии народного песенного творчества. Несмотря на то, что частушка использует многие традиции старых песен и более поздней частой песни, ее новое содержание, ее художественный метод прямо противостоят прежней песенной поэтике. Эти качественные сдвиги в народной поэзии не отмечены исследователем, в его работе развитие частушки показано как довольно спокойная эволюция.

По мнению С. Г. Лазутина, социальные мотивы лишь «с течением времени» все сильнее внедряются в частушку. Но в действительности для многих ранних частушек характерен интерес к общественной жизни. Об этом писал еще Г. И. Успенский в очерке «Новые народные песни».¹

С. Г. Лазутин. Русская частушка. Воронеж, 1960. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1953, стр. 45—46. С. Г. Лазутин же ссылается на позднюю, ослабленную по социальному звучанию редакцию очерка («Новые народные стишки»).

Содержателен раздел, посвященный месту и условиям образования частушки. Исследователь правильно отмечает, что создателями припевок явились «отходники» и другие крестьяне, систематически поддерживающие связь с городом. Место возникновения частушки, пишет Лазутин, — «небольшие губернские и уездные города, и пригороды крупных городов, и бойкие села на больших дорогах, и районы постройки железных дорог» (стр. 54).

Вопросы сложной и противоречивой поэтики частушки, которым посвящена пятая глава, по существу, в ней только затронуты. Многие положения этой главы не оригинальны; встречаются небрежные формулировки. Ничем не подтверждено мнение о том, что частушечная рифма идет от плясовых и хороводных песен, поговорок и литературной поэзии. То же касается и замечания о пословичном происхождении внутренней рифмы в частушке типа «Нет на свете лучше Петя». Фраза «в метрико-ритмическом отношении частушка представляет собою как бы промежуточное явление между народной песней и литературной поэзией» (стр. 128) — в несколько измененной форме выражает мысль, высказанную Е. Гиппиусом.

Большое внимание уделено судьбе синтаксического параллелизма в частушке. Очевидно, стремясь подчеркнуть новаторский характер поэтики частушки, исследователь предлагает называть частушечный параллелизм композиции «логическим или свободно-поэтическим». Однако образы природы в первом двустишии частушки — несомненно результат влияния старой песенной традиции. В частушке вплоть до послеоктябрьского культурного переелома большую роль играл самый «откровенный» синтаксический параллелизм.

Неубедительна попытка отождествления частушечного параллелизма с параллелизмом композиции поговорок. Известно, что в поговорах обязательно присутствует поучительное обобщение, вывод. Логическая четкость этих произведений народной мудрости определяется иными причинами, нежели построение частушек, проникнутых психологизмом и оригинальной поэтической тропикой.

Лазутин сближает поговорки и частушки и по идейному признаку: «Главная цель поговорок и частушек не в анализе и конкретизации, а в синтезе и обобщении» (стр. 247). И это сказано о частушке, которую сам народ называл «деревенской газетой»,² о фактографической, злободневной ценности которой писал еще Глеб Успенский! Предельная конкретность, актуальность и делают частушку интересной в каждом селении. Это вовсе не исключает эмоционального отношения к фактам, живой заинтересованности в них.

Исследователь преувеличивает роль пословичной традиции в частушке и лишает последнюю ее своеобразия — теснейшей, многосторонней связи с действительностью.

Пароход бежит «Меркурий»,
Архирей в Самаре Гурий.

По заводу парень шел,
Подобрал листовку:
Собирается народ
Сделать забастовку.

Подобные дореволюционные частушки, взятые нами из сборника Елеонской, конечно, представляют собой простую информацию. В дооктябрьский период, интересующий С. Г. Лазутина, эти публицистические песенки довольно заметно отличались от лирических, любовных частушек новизной своего словаря и почти полным отсутствием символических образов. В наше время лирическое и публицистическое начало нередко уже выступает в синтезе внутри одной припевки, причем сама публицистическая струя сделалась гораздо более серьезной, чем простая фактография:

Я иду, а трактор пашет,
Тракторист фуражкой машет.
Ты фуражкой не маши —
Сел на трактор, так паши!

Что это — любовь или агитация? Вероятно, и то и другое, причем больше агитация. Публицистические мотивы со временем не ослабли в частушках, а стали более четкими и глубокими, и частушки сделались мощным средством устной агитации. Это показала уже первая русская революция, но, пожалуй, наиболее яркий пример — ожесточенная частушечная «перестрелка», происходившая в 20-е годы между кулаками и трудовым крестьянством.

Связь между поговорками и частушками «совершенно бесспорна», говорит С. Г. Лазутин, но его примеры не убеждают в этом. Подчас он смешивает поговорки

² А. Георгиевский. Частушка и ее место в народной словесности. Казань, 1915, стр. 4.

с идиомами (стр. 238—239), говоря, что пословица, как и частушка, нередко бывает неполным предложением. В действительности неполнота не типична ни для пословицы, ни для частушки.

Вторая часть работы посвящена анализу заимствований, сделанных творцами частушек из традиционных и литературных песен XVIII—первой половины XIX века. Здесь много удачных сопоставлений, которые несомненно будут полезны для читателя, интересующегося историей частушечного жанра. Совершенно прав Лазутин, когда пишет о характерном для нашей фольклористики смещении вопроса о генезисе частушек с вопросом об их типологической близости к другим жанрам фольклора. Основное достоинство работы Лазутина заключается в четком разграничении этих проблем, подкрепленном богатым фактическим материалом.

Правда, и в этой части есть недочеты. Исследователь совсем не упоминает о спевках, хотя эта форма бытования частушек слабо изучена. Автор, вооружившись текстами, доказывает и без того очевидное сходство тематики многих песен и частушек. Неясно, почему наличие слова «телеграмма» в частушке рассматривается как признак XX века.³

Несколько раз в своей книге Лазутин говорит о фольклорном реализме, ставя знак равенства между реализмом и конкретностью, правдивостью. На стр. 128 реализм объявляется основным методом частушечной поэзии — остается загадкой, какие еще художественные методы используются в этом жанре. Отметив наличие элементов реализма во многих традиционных жанрах народного творчества, С. Г. Лазутин утверждает, что в частушках этот метод получает дальнейшее развитие. Здесь автор отходит от принципа историзма, строго следовать которому он обещал в начале работы. Он забывает об исторически сложившейся многосторонней связи старой фольклорной песни с малоподвижным патриархальным бытом, о том, что лишь в результате ломки этого быта в XIX веке традиционная лирика утратила свое реалистическое звучание.

Конкретные примеры частушечного «реализма» у Лазутина порой выглядят курьезно. Так, он называет «реалистическим уточнением» замену в частушке слова «издох» словом «утонул». На самом деле первый вариант, несмотря на некоторую грубость, популярнее и выразительнее, так как создает внутреннюю рифму: «дай бог, чтоб издох».

Неудачны, на наш взгляд, названия второй и третьей глав: «Предпосылки и причины возникновения частушек» и «Место и условия образования частушки». Читателю неясно, в чем разница между «предпосылками», «причинами» и «условиями».

Книга С. Г. Лазутина при всей важности сделанных в ней наблюдений не решает многих проблем частушечного жанра. Ряд положений, выдвигаемых автором, не нов или недостаточно продуман. С. Г. Лазутин солидаризируется большей частью с высказанными ранее мнениями (иногда ссылаясь на них, иногда, к сожалению, умалчивая об уже сделанном). Книга интересна не «открытиями», а подведением итогов совершенной ранее работы.

Вместе с тем исследователь умело привлекает большое количество частушечных и песенных записей. Наиболее важные положения работы подкреплены солидным фактическим материалом. Удачно прослеживается изменение произведений в устном бытовании. Это тем более следует отметить, что дооктябрьские публикации (которыми преимущественно пользуется С. Г. Лазутин) стоят на невысоком научно-методическом уровне. Однако сейчас главное — достичь единства мнений о происхождении и жанровом своеобразии частушки, и в этом отношении книга полезна.

Упомянутые ее недостатки — очевидное следствие трудности темы, разработкой которой занимается С. Г. Лазутин.



³ Ср., например, записи частушечных текстов 1895—1897 годов (Д. Зеленин. Сборник частушек Новгородской губернии. «Этнографическое обозрение», 1905, №№ 2 и 3, текст № 105).

ВИКТОР МАКСИМОВИЧ ЖИРМУНСКИЙ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕД

(К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

«Художник, связавший свою судьбу с революцией, с социализмом, должен освобождаться от пережитков антиреализма, эстетики модернизма, господствующей в современной зарубежной литературе. Мы видим сейчас на примере многих писателей стран народной демократии, что это дается нелегко, как в свое время далось нелегко и многим из нас, представителям старого поколения советских литераторов».

Эти простые, прямые и искренние слова, продиктованные раздумьями над судьбой целого поколения деятелей литературы и говорящие о нелегко достигнутом сознании большой ответственности писателя за свой труд перед историей, своим народом, своей совестью, — принадлежат В. М. Жирмунскому.¹ За четыре с лишним десятилетия до того, как были написаны эти слова, исследовательские интересы начинавшего тогда свою научную деятельность молодого ученого были направлены как раз в сторону антиреализма, в сторону эстетики модернизма. От книг «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (1919) и статей «Преодолевшие символизм» (1916) и «О поэзии классической и романтической» (1920) этот выдающийся советский филолог, один из самых крупных наших ученых в области литературоведения и языкознания, проделал большой и сложный путь к современному — в полном смысле этого слова — научным трудам. Этот, по собственному признанию В. М. Жирмунского, нелегкий путь — в то же время путь закономерный. Он свидетельствует о глубокой честности ученого.

В. М. Жирмунский родился 2 августа/21 июля 1891 года в Петербурге, в семье врача. Среднее образование, полученное им в одном из лучших учебных заведений старого Петербурга, в Тенишевском училище, в котором было обращено серьезное внимание на преподавание иностранных языков, открыло В. М. Жирмунскому доступ на романо-германское отделение Историко-филологического факультета Петербургского университета.

В университетские годы В. М. Жирмунский соединял интерес к немецким романтикам с интересом к модернистским течениям тогдашней русской поэзии. Значительная часть первых литературоведческих работ ученого посвящена этим темам.

Историко-филологический факультет В. М. Жирмунский окончил в 1912 году и был оставлен при университете для приготовления к профессорской деятельности. Следующие два года молодой ученый провел в заграничной командировке (Мюнхен, Берлин, Лейпциг) для специализации в избранной им научной области — германистике. В. М. Жирмунский работал у самых крупных тогдашних немецких историков литературы и сразу обратил на себя их внимание.

Напряженная литературно-научная деятельность В. М. Жирмунского началась в 1914 году, после его возвращения из-за границы, когда он выпустил в свет книгу «Немецкий романтизм и современная мистика», вызвавшую большое число положительных отзывов. С 1915 года он в качестве приват-доцента приступил к чтению лекций в Петроградском университете.

Молодой ученый был полностью погружен в свои философско-исторические и литературоведческие исследования. «Зима 1915—16 и 1916—17 гг., — пишет он в предисловии к сборнику своих статей 1916—1926 годов «Вопросы теории литературы», — были для меня, как и для многих других представителей молодой истории литературы того времени, периодом методологического кризиса и напряженных методологических исканий. В эти годы умственное направление нашего поколения характе-

¹ Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957). Гослитиздат, М., 1959, стр. 447.

ризует прежде всего недовольство беспринципным эклектизмом и общим упадком старой университетской „истории литературы“, повышенный интерес к вопросам принципиальным и методологическим, особое внимание к новым проблемам литературной формы, т. е. к изучению поэзии как искусства... Изучение поэтики исторической и теоретической было уже раньше выдвинуто в русской науке трудами А. Н. Веселовского и А. А. Потебни. Но живые импульсы для методологических исканий в области вопросов литературной формы фактически были восприняты нами от теоретиков символизма, заставивших по-новому заинтересоваться и академической традицией изучения поэтики». «В соответствии с научным „модернизмом“ нашей эпохи, — продолжает В. М. Жирмунский, — мы учились пониманию теоретических проблем поэтики и особенностей искусства времен отдаленных на живом материале современной поэзии, непосредственно доступном нашему художественному восприятию. Для меня вопросы словесного стиля встали с особой отчетливостью под влиянием кризиса символизма и резкого перелома поэтических вкусов, связанного с выступлением нового поколения поэтов „акмеистов“...»²

Статья В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916) была именно своеобразным утверждением акмеизма, даже прославлением виднейших его представителей — А. Ахматовой, О. Мандельштама и Н. Гумилева, печатавшихся в издательстве «Гиперборей». Но характерно, что для молодого критика ценность нового течения заключалась больше всего в отказе от главного эстетического принципа символизма — от мистики, от «живого чувства мистического опыта». «С некоторой осторожностью, — писал В. М. Жирмунский в названной статье, — мы могли бы говорить об идеале „гиперборейцев“, как о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку, как художественному произведению».³

В конце статьи «Преодолевшие символизм» В. М. Жирмунский еще определеннее высказывался о реалистическом характере будущей литературы. «Нам греется, — писал он, — что новая поэзия может стать более широкой — не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, поместье и деревне, а не только в столице, что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном содействии друг с другом и с родной землей».⁴ Это ожидание новой, истинно народной литературы было осложнено у В. М. Жирмунского его тогдашними идеалистическими философскими увлечениями и исканиями. При всех своих блужданиях и заблуждениях он все же отразил предчувствие чего-то большого, исторически необходимого, исторически неизбежного. «Будем ли мы иметь возможность, — писал В. М. Жирмунский, — после войны прилететь такую литературу, одновременно религиозную и подлинно реалистическую, зависит от событий исторической жизни, в которых литературе суждена лишь очень частная роль».⁵

В том же 1916 году в журнале «Северные записки» была помещена статья В. М. Жирмунского «Английская народная баллада».⁶ Это была первая его работа по фольклору; к ее теме молодой автор был привлечен своими занятиями историей европейского романтизма — немецкого, английского и русского. Подобно статье «Преодолевшие символизм», эта работа В. М. Жирмунского имеет двойственный характер. С одной стороны, в ней подчеркиваются те черты английской народной баллады, которые делали ее особенно близкой и по-своему нужной европейской, в частности английской, поэзии эпохи романтизма и модернизма — в качестве образца, показывающего, как можно «передать настроения таинственные, углубленные, полные музыкальной значительности и лирической настроенности... нередко мистического лиризма» (стр. 99). С другой стороны, автор с явной симпатией говорит о том, что «в народных песнях шотландского крестьянина Бернса уже бьет струя свежего и истинного народного искусства» (стр. 92), что «в образ благородного разбойника

² В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. «Academia». Л., 1928, стр. 7—10.

³ В. М. Жирмунский. Преодолевшие символизм. «Русская мысль», 1916, декабрь, кн. XII, стр. 53; см. также «Вопросы теории литературы», стр. 316—317.

⁴ «Русская мысль», 1916, кн. XII, стр. 56 (в сборнике «Вопросы теории литературы» конец статьи опущен).

⁵ Там же

⁶ «Северные записки», 1916, октябрь, стр. 91—99

(Робина Гуда, — П. Б.) английский народ вложил свои социальные симпатии и антипатии» (стр. 94) и т. д.

Ранние работы В. М. Жирмунского характеризуются еще тем, что в них уделяется большое внимание как формальной стороне, так и идейному содержанию изучаемых автором литературных явлений. Этим они решительно отличаются от одновременных выступлений представителей «формальной школы», объединенных в так называемом «Опоязе» (Обществе изучения поэтического языка).

По поводу своих особых литературоведческих позиций в то время В. М. Жирмунский писал несколько позднее следующее: «Мои занятия формальными проблемами начались уже в 1916 г., независимо от выступлений „Опояза“, и, в значительной степени, исходили из других предпосылок. К доктрине этого кружка... я не мог, по всему складу своего художественно-исторического мировоззрения, не относиться критически... Для меня поэтическое произведение являлось единством взаимнообусловленных элементов... Основания для системы эстетических фактов я искал в единстве „сверхэстетическом“ и поэтому склонен был связывать эволюцию поэтических приемов и стилей с общим развитием культуры, в особенности, с изменением „чувства жизни“, „психологического фона“ эпохи, которым обусловлено также изменение художественных вкусов...»⁷

Впрочем, особая позиция В. М. Жирмунского не помешала ему участвовать одно время в «Опоязе» (1917—1921) и выпустить в издательстве этого объединения свое исследование «Композиция лирических стихотворений» (1921). Вместе с книгами «Рифма, ее история и теория» (1923) и «Введение в метрику. Теория стиха» (1925) исследование о композиции лирических стихотворений образует целостную «трилогию», посвященную проблемам метрики. Опираясь на огромный фактический материал русской поэзии и фольклора (преимущественно бывая) и поэзии немецкой, английской, французской, итальянской, отчасти и испанской, В. М. Жирмунский классифицировал, привел в систему и обобщил данные по определенным разделам теоретической поэтики, явившись в решении ряда проблем формального изучения поэзии пролагателем новых путей. Однако самый характер поставленных вопросов и примененные для их решения приемы с неизбежностью влекли за собой отказ исследователя от многих его положений, перечисленных выше. Так, например, вопросы содержания поэтических произведений, хотя бы в форме «тематики», о которой В. М. Жирмунский бегло говорит в самом начале «Композиции лирических стихотворений» (стр. 4), совершенно выпали из поля его зрения и в этой и в дальнейших его работах. В «трилогии» по теории стиха В. М. Жирмунский при всех частных своих несогласиях с рядом участников «Опояза» был в наибольшей степени близок к «формальной школе». Особенно чувствуется это в «Композиции лирических стихотворений», которая имеет чисто эмпирический, описательный характер. Во второй и третьей частях своей «трилогии» В. М. Жирмунский стремится преодолеть эту описательность и старался «повсюду, по мере возможности... представить... материал в сравнительно-историческом освещении».⁸ Ко времени издания второй и третьей части своей «трилогии» В. М. Жирмунский, в сущности, уже подошел к следующему этапу своей научной деятельности — к увлечению взглядами Александра Веселовского. «Путь к построению поэтики теоретической. — писал он в предисловии к «Рифме, ее истории и теории» (стр. 5), — лежит, по моему мнению, через сравнительно-историческое изучение явлений поэтического стиля».

Среди ранних работ В. М. Жирмунского особое место занимает маленькая статья 1920 года — «О поэзии классической и романтической».⁹ В ней автору «кажется существенным противопоставить друг другу два типа поэтического творчества», которые он обозначает «условно как искусство классическое и романтическое». Исследователь помнит, что «как всякое историческое явление, романтизм и классицизм такого-то века представляют из себя живой индивидуальный факт, объединенный единством жизненного импульса; основы его лежат в области сверхэстетической и проявляются одновременно в различных сферах духовной культуры». Однако В. М. Жирмунского в анализируемой статье интересовало не историческое явление в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а «некоторый постоянный, вневременной тип поэтического творчества». Для него «французский классицизм XVII и XVIII веков и романтизм начала XIX века являются лишь частными, исторически обусловленными примерами этого типологического противоположения» (курсив мой, — П. Б.).

⁷ В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 10—11.

⁸ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. «Academia», Пб., 1923, стр. 4—5. Ср. «Введение в метрику» («Academia», Л., 1925, стр. 5): «По-прежнему, в основу своего построения я кладу явления истории русского стиха, по, по возможности, окружаю их... сравнительно-историческим материалом...»

⁹ Первоначально опубликована в газете «Жизнь искусства» (1920), а затем перепечатана в «Вопросах теории литературы» (стр. 175—181).

В рассматриваемой статье В. М. Жирмунский впервые сформулировал принцип, который впоследствии стал играть исключительно важную роль в его литературоведческой деятельности, — принцип историко-типологического изучения литературного и фольклорного материала.

Работы по теоретической поэтике и живой интерес к современной поэзии (следует отметить, что В. М. Жирмунский был одним из первых советских литературоведов, начавших изучать творчество Маяковского) закономерно привели его к исследованиям «Поэзия Александра Блока» (1921) и «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922). Так же естественно из интересов В. М. Жирмунского к английской и русской поэзии эпохи романтизма выросла его докторская диссертация «Байрон и Пушкин» (1924). Наконец, как итог теоретико-литературоведческих исканий первого десятилетия своей научной деятельности В. М. Жирмунский напечатал книгу «Вопросы теории литературы» (1928), в которую вошли, отчасти в переработанном виде, его статьи 1916—1926 годов. В предисловии к этому сборнику автор писал: «В настоящее время т. н. „формальный метод“ уже становится достоянием истории и историографии» (стр. 7). Действительно, к концу 20-х годов формализм изжил себя, и крупные представители этого течения (Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Г. А. Гуковский) стали пересматривать свои теоретические воззрения. Занимавший особую литературоведческую позицию, В. М. Жирмунский тем естественнее должен был подвергнуть пересмотру свои научные построения.

Первые десять лет своей научной деятельности В. М. Жирмунский посвятил полностью одному только литературоведению. Однако в 1924 году он заинтересовался языком жителей немецких колоний в Ленинградской области и на Украине и в связи с этим занялся немецкой диалектологией, историей немецкого языка и другими близкими дисциплинами. Вполне естественно, что В. М. Жирмунский обратил внимание и на фольклор, привезенный переселенцами из Германии в Россию. С этого времени языковедение становится для него не менее, а в иные годы и более привлекающей частью филологической науки.

Как известно, в то время в советской лингвистике господствовало «новое учение о языке» Н. Я. Марра, утверждавшее, что оно якобы представляет подлинный марксизм в языковедении. В. М. Жирмунский, как и многие другие филологи, поддавался воздействию марксизма, хотя и не во всем принимал «новое учение о языке». Однако для историко-литературных концепций В. М. Жирмунского его языковедческие занятия с позиций, близких к Н. Я. Марру, имели существенное значение; они вывели его за пределы того «европоцентризма», которым отличались прежние его литературоведческие работы и который он впоследствии справедливо стал рассматривать как один из кардинальных пороков буржуазной литературной науки.

Проблемы языковедения постепенно, хотя и на время, отодвинули на задний план прежние историко-литературные интересы В. М. Жирмунского, и лишь в середине 30-х годов, обогащенный опытом лингвистических изучений, он возвращается к покинутому им литературоведению. В эти годы его внимание было направлено в сторону концепций Александра Веселовского, которые, как ему казалось, вполне согласуются с требованиями советской литературной науки.

В 1935 году В. М. Жирмунский опубликовал в «Известиях Академии наук СССР, Отделение общественных наук» (№ 9, стр. 775—811) статью «К вопросу о странствующих сюжетах. Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора», построенную на материале печатных сборников немецких и французских песен (балладного характера), а также на рукописных фольклорных записках экспедиций в немецкие колонии в районе Ленинграда и на Украине (с привлечением печатных изданий по фольклору немцев Поволжья). Эта статья и работа В. М. Жирмунского о Гете в русской литературе (статья в гетевском томе «Литературного наследства», 1933, и отдельная книга 1937 года) все же примыкали к кругу прежних его литературоведческих интересов — романо-германских и русских, хотя в методологическом отношении эти работы имеют уже иной характер.

Избранный в 1939 году в члены-корреспонденты Академии наук СССР, В. М. Жирмунский вместе с некоторыми другими академическими работниками в начале Великой Отечественной войны эвакуировался в Ташкент, где пробыл до конца 1944 года. Новая языковая и культурная среда, в высшей степени присущая В. М. Жирмунскому исследовательская любознательность, пылкость и настойчивость, неутолимая жажда познать новые области науки, общение с местными литературоведами-фольклористами и крупными востоковедами привели его к изучению сначала узбекского героического эпоса, а затем и вообще эпоса народов Средней Азии и Азербайджана. В результате усиленных и плодотворных занятий тюркскими языками В. М. Жирмунский в короткое время создал ряд ценных работ: «Алпамыш» (1944), «Узбекский народный героический эпос» (1947; совместно с Х. Зарифовым), «Введение в изучение „Манаса“» (1948) и др.

Все эти исследования строились В. М. Жирмунским на основе сравнительно-исторического изучения эпоса тюркских народов, а также таджикского, с привле-

чением данных по эпосу народов Европы. Обширный и исключительно благодарный в научном отношении материал среднеазиатского героического эпоса восполнил прежние «европоцентрические» звания В. М. Жирмунского в области фольклора и с неизбежностью привел его к рассмотрению проблемы литературных связей Востока и Запада. Статьи его «Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения» (1946) и «К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада» (1947) существенны не только самой постановкой вопроса, привлеченными материалами и предложенными решениями, но и своими исходными методологическими позициями.

Концепция Веселовского применялась в них В. М. Жирмунским со значительными изменениями и дополнениями. Советский ученый в основном опирается в этих своих работах на Ленина, Маркса и Энгельса, а Веселовского понимает по-своему, иногда даже приписывая автору «Исторической поэтики» то, чего в его трудах нет. Так, В. М. Жирмунский считает, что «при построении исторической поэтики, охватывающей развитие всех литератур, Веселовский исходит из невысказанной мысли о единстве и закономерности процесса развития мировой литературы в его социальной обусловленности». «Эта общая концепция литературного процесса, нигде отчетливо не формулированная и не обоснованная, — продолжает В. М. Жирмунский, — позволяет ему (Веселовскому, — П. Б.) широко сопоставлять явления, не связанные хронологической одновременностью и историческим взаимодействием, но находящиеся на одинаковой стадии общественного развития...»¹⁰

В дальнейшем, после известной дискуссии о Веселовском (1948—1949), В. М. Жирмунский окончательно освобождается от влияния взглядов этого ученого и формулирует свои собственные принципы изучения героического эпоса. В наиболее отчетливом виде они изложены в его работе «Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса» (1958) и в статье «Проблемы сравнительно-исторического изучения литературы» (1960).

Исходя из «марксистского понимания единства и закономерности общего процесса социально-исторического развития человечества, которым обусловлено и закономерное развитие литературы или искусства как идеологической надстройки», В. М. Жирмунский «значительные (литературные, — П. Б.) аналогии у разных народов на одинаковых ступенях общественного развития» называет «историко-типологическими аналогиями или схождениями»; они-то и «являются предпосылками для взаимодействия между литературами». Вместе с тем наряду с историко-типологическими аналогиями во всех литературах имеются «частные различия», «которые вызываются местными особенностями исторического процесса и создаваемым этими особенностями национально-историческим своеобразием. Их сравнительное изучение... позволяет установить общие закономерности литературного развития в его общественной обусловленности и в то же время национальную специфику литератур, являющихся предметом сравнения».¹¹

Приведенные положения свидетельствуют не только о методологической глубине, точности и тонкости взглядов ученого, но и о том, как далеко ушел он от своих ранних позиций.

В последние годы наряду с новыми работами по изучению героического эпоса («Сказание об Алпамыше и богатырская сказка», 1960; «Введение в изучение „Манаса“, вторая редакция, 1961, и др.) В. М. Жирмунский снова обратился к исследованиям по истории немецкой литературы. Однако сейчас предметом его изучения являются не романтики, не мистики и католики, а Гердер (1959), немецкие демократы XVIII века (1956), народная легенда о докторе Фаусте (1958) и др.

В 1956 году В. М. Жирмунский был избран в члены-корреспонденты немецкой Академии наук в Берлине, в 1960 году ему было присвоено Берлинским университетом им. В. Гумбольдта звание почетного доктора. Наряду с акад. В. В. Виноградовым и акад. М. П. Алексеевым, он является сейчас наиболее уважаемым и общепризнанным в мировой науке представителем советской филологии. Труды В. М. Жирмунского по языкознанию и литературоведению переведены и переводятся на многие языки.

Обычная формула юбилейных статей — «NN находится сейчас в расцвете творческих сил» — в применении к В. М. Жирмунскому не является простой данью традиции. Действительно, научная деятельность его в последние годы поражает своим обилием, жизненной мощью, методологической глубиной и фактической насыщенностью.

¹⁰ В. М. Ж и р м у н с к и й. Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения. «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, Секция филологических наук», Л., 1946, стр. 153 (курсив мой, — П. Б.).

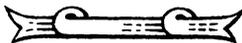
¹¹ «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1960, т. XIX, вып. 3, стр. 178—179.

По интенсивности своей кипучей исследовательской деятельности «представитель старого поколения советских литераторов» В. М. Жирмунский — совсем молодой человек. И как к таковому позволительно обратиться к нему с традиционным приветствием, произносившимся в некоторых средневековых европейских университетах в конце церемонии присвоения молодому ученому степени доктора:

Vivat! Crescat! Floreat!

Да здравствует! Да возрастает! Да процветает!

П. БЕРКОВ



Х Р О Н И К А

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ Т. Г. ШЕВЧЕНКО

23—24 марта 1961 года в Москве состоялась научная сессия Отделения литературы и языка, Отделения исторических наук АН СССР и Отделения общественных наук АН УССР, посвященная столетию со дня смерти великого украинского поэта Т. Г. Шевченко.

Открывая сессию, акад. В. В. Виноградов в своем вступительном слове охарактеризовал Т. Г. Шевченко как основоположника украинской национальной литературы. В его словесно-художественном творчестве определились нормы и пути развития украинского национального языка. Это — исторический подвиг не только национального, но и интернационального диапазона.

Осветив разностороннюю деятельность Шевченко — поэта, художника, мыслителя, В. В. Виноградов подчеркнул его тесные связи с русской культурой, огромное влияние Пушкина на формирование всей художественной системы Шевченко, в том числе и на его принципы организации поэтической речи. В разработке же украинской тематики Шевченко не только наследовал, но и развивал гоголевские традиции.

Поэзия Шевченко, сказал В. В. Виноградов, воплотила и выразила волю к свободе, к великой социальной революции, зрешую во всех восточнославянских народах. Свое революционное и материалистическое мировоззрение поэт выковал в горниле многолетних мучительных размышлений и идеологических борений. К середине 40-х годов он преодолел и романтическую идеализацию исторического прошлого украинского народа, и прежние преувеличенное представление о роли религиозных побуждений и противоречий в истории Украины, и тенденции казакофильства, и недооценку классовой борьбы, социального антагонизма верхов и демократической массы.

В своем неукротимом стремлении к свободе, независимости и социальной справедливости Шевченко был героически бесстрашен и мужествен. Он был убежден в необходимости революционного восстания против царско-поме-

щичьего режима. Его историческое место — рядом с вождями русской революционной демократии Чернышевским и Добролюбовым.

Произведения Шевченко не только основа золотого фонда украинской литературы и культуры, они являются также важным вкладом в развитие русской общественной мысли и русского литературно-художественного движения.

С докладом «Мировое значение творчества Т. Г. Шевченко» выступил акад. А. И. Белецкий. Обрисовав в общих чертах историческую эпоху, в которую жил и творил Шевченко, докладчик сравнил великого украинского поэта с некоторыми современными ему зарубежными поэтами из среды крестьянства и мелкобуржуазной демократии. В докладе подчеркивается, что ни Бернс, ни английские поэты-чартисты, ни Беранже, ни поэты немецкого «истинного социализма», ни даже Гейне с его язвительной иронией не поднимались до таких высот гневного, пламенного, не идущего ни на какие компромиссы с существующим положением вещей протеста против строя, основанного на эксплуатации человека человеком, до каких поднялся Шевченко.

Более всего, по мнению А. И. Белецкого, поэзия Шевченко роднится с творчеством великого венгерского поэта Петефи.

В докладе «Шевченко и русское освободительное движение 1840—1860-х годов» кандидат филологических наук Ф. Я. Прийма рассмотрел вопрос о воздействии, оказанном на молодого Шевченко идеологией декабризма, статьями Белинского, а также атмосферой все возрастающего среди передовой русской интеллигенции возмущения режимом самодержавия. Обрисовав роль Шевченко в деятельности тайного Кирилло-Мефодиевского общества и значение последнего в истории общероссийского освободительного движения, докладчик остановился на распространении запрещенных стихотворений украинского поэта-революционера среди русских читателей

в период, когда поэт находился в ссылке (1847—1857).

Затем Ф. Я. Прийма охарактеризовал деятельность великого украинского поэта в период первой революционной ситуации в России. Тесное сближение с кругом «Современника» и «Искры» явилось закономерным итогом всей предшествующей жизни Шевченко.

Значительная часть доклада Ф. Я. Примы была посвящена выяснению личных связей поэта с представителями революционного студенчества — Е. Д. Южановым, Н. М. Ядринцевым, М. Я. Свириденко, К. И. Белозерским, Ф. Хартахаем, В. Ю. Хорошевским и др. — и обоснованию положения о том, что Шевченко был одним из инициаторов и виднейших участников того движения, которое вскоре после смерти поэта, во второй половине 1861 года, окончательно оформляется в подпольную революционную организацию «Земля и воля».

В докладе «Шевченко и современность» член-корреспондент АН УССР Е. П. Кирилюк привел интересные факты о связях Т. Г. Шевченко с русскими революционными демократами — Добролюбовым и Чернышевским. Докладчик осветил судьбу наследия великого поэта в новых общественных условиях, когда на арену истории вышел рабочий класс, руководимый большевистской партией. Пламенные революционные строки Шевченко, сказал Е. П. Кирилюк, использовались в большевистских листовках, статьи о нем печатались в дореволюционной «Правде». Против запрещения царским правительством чествования памяти поэта протестовал В. И. Ленин.

Докладчик подробно обрисовал большую работу, проведенную за годы советской власти, по сбору и изучению литературного и живописного наследия Шевченко.

Второе заседание сессии открыл акад. М. Ф. Рылский. В своем докладе «Шевченко — поэт» М. Ф. Рылский отметил наличие фольклорных элементов в ряде произведений украинского поэта, могучее воздействие на него народного мировоззрения. В то же время докладчик подчеркнул, что определение «народный» в применении к Шевченко мы должны понимать в том смысле, в каком мы говорим это о Пушкине, Мицкевиче, Петефи. Здесь понятие «народный» сближается с понятиями «национальный», «великий».

Признавая справедливое мнение, что творческое развитие Шевченко шло от романтизма к реализму, М. Ф. Рылский отметил уже в таких ранних шевченковских вехах, как «Причина» («Порочная») и «Катерина», реалистические тона в изображении жизни. С дру-

гой стороны, романтическое восприятие мира сопутствовало Шевченко всю его жизнь.

Характерной особенностью Шевченко, сказал М. Ф. Рылский, является то, что он лирик по преимуществу. Ведущая черта его поэзии — музыка, мелос, ритмическая мощь и метрическое разнообразие. Достояна, однако, внимания и образная система поэта, его яркие и простые, очень своеобразные метафоры, сравнения, эпитеты.

Горячий украинский патриот, Шевченко в молодые свои годы не чужд был романтизации прошлого своей родины, идеализации казачества. Но довольно скоро на смену этим настроениям пришло сознание общности интересов всех народов царской России.

Шевченко верил в светлое обновление человечества. Грядущее рисовалось поэту как царство социальной гармонии, где «врага не булеж, супостата, а будет сын и будет мать и будут люди на земле».

Член-корреспондент АН СССР Н. Ф. Бельчиков в своем докладе «Проза Шевченко» сосредоточил внимание на анализе русских повестей Шевченко. Присоединяясь к тому мнению, что повести «Наймичка» и «Варнак» написаны в 40-е годы, до ссылки, докладчик на основании анализа «внутреннего монолога» приходит к мысли, что Шевченко, примкнув к реализму русской литературы 40-х годов, следовал по пути Пушкина и Гоголя.

В докладе дается характеристика повестей Шевченко 50-х годов, отличительной чертой которых Н. Ф. Бельчиков считает автобиографизм. Докладчик подчеркнул, что положительные образы повестей Шевченко (матрос Туман, Савватий Сокира, Гелена — крепостная сестра матроса) отвечали нравственному идеалу поэта и выражали захватившую его идею нравственного воздействия на современников. В этом вопросе Шевченко смыкался с русскими революционными демократами 60-х годов.

Обобщая имеющиеся сведения о том, что Шевченко в Ново-Петровском форте читал журнал «Современник», где напечатаны были статьи Чернышевского за 1855 и 1856 годы, Н. Ф. Бельчиков высказал предположение о возможности знакомства поэта с идеями Чернышевского.

Проза Шевченко ценна тем, что ярко свидетельствует о единении великого kobzarya с общерусским литературным движением 40—50-х годов.

В докладе «Шевченко — основоположник украинского литературного языка» академик АН УССР И. К. Белодед раскрыл роль творчества Т. Г. Шевченко в процессе формирования украинского литературного языка. В произ-

ведениях предшественников Т. Шевченко — И. Котляревского, П. Гулака-Артемовского, Г. Квитки-Основьяненко, Е. Гребенки, так называемых поэтов-романтиков, — еще не был достигнут синтез всех компонентов национального языка. Тарас Шевченко шел к реалистическому, научному осмыслению слова, основанному на глубоком изучении народа и его языка. Язык художественных произведений, заявлял Шевченко, должен быть свободным от элементов вульгаризации, натурализма, пейзажества, искусственной романтичности и идилличности. Он ввел в литературный язык устную разговорную речь, правдивую бытовую прозу, служившую основой языкового реализма.

Тарас Шевченко обогатил украинский литературный язык боевой общественно-политической лексикой и фразеологией. Его понимание литературного языка как мощного оружия в политической, общественной борьбе против царизма, темноты и мракобесия основывалось на революционно-демократическом мировоззрении.

Тарас Шевченко в совершенстве знал русский язык, написал на нем ряд произведений. Высокая языковая культура произведений Т. Шевченко на русском языке, его записи в «Дневнике» полностью опровергают клеветнические заявления украинских буржуазных националистов, утверждавших, что поэт не знал русского языка и не любил его.

Язык и стиль Тараса Шевченко оказал также влияние на язык многих русских писателей, на язык революционной пропаганды.

С докладом «Шевченко как живописец, мастер рисунка и гравюры» выступил член-корреспондент АН СССР А. А. Сидоров. Докладчик охарактеризовал проведенную советскими искусствоведами работу по исследованию изобразительного творчества Шевченко. В этой связи он сослался на работы А. Скворцова, С. Раевского, Е. Кирилюка, П. Говди, В. Касияна, И. Айзенштока, Л. Владич, Я. Затенацкого, Г. Паламарчука, П. Белецкого, а также на известную книгу М. Шагинян о Шевченко (1946) и монографии «Общественно-политические и философские взгляды Т. Г. Шевченко» М. Новикова и «Шевченко и русская литература XIX века» Ф. Приймы, содержащие ценные факты и мысли об изобразительном творчестве Шевченко.

А. А. Сидоров отверг как несостоятельные попытки некоторых искусствоведов послевоенного времени исключить художественное наследие Т. Г. Шевченко из русского искусства, отдавая его всецело лишь украинской культуре. Затем А. А. Сидоров подробно остановился на проблемах изучения изобразительного творчества Шевченко. В какой бы сфере искусства, сказал он в заключение, мы не встречались с демократической мыслью Т. Г. Шевченко, его огромное значение как деятеля художественной культуры славянских стран представляется все более ярким.

На этом сессия закончила свою работу.

С. КОЗЛОВ

«БЫЛ ЛИ КАРАМЗИНСКИЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ?»

(дискуссия в Институте русской литературы)

24 апреля в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР на открытом заседании сектора новой русской литературы обсуждалась статья Г. П. Макогоненко «Был ли карамзинский период в истории русской литературы?» («Русская литература», 1960, № 4). В своей статье автор утверждал, что канонизированная учениками и последователями Карамзина периодизация упрощает литературный процесс, сводя его к борьбе шишковистов и карамзинистов. При этом последние объявляются единственной школой, представляющей прогрессивную литературу. В действительности литературная жизнь этой эпохи была бесконечно богаче, существовали и другие прогрессивные течения в поэзии и прозе (так же, как и карамзинисты, но с других идейных позиций, отстаивавшие идею личности), которые противостояли не только шишковистам, но и карамзинистам. В науке уже начался пересмотр традиционной

периодизации (работы Вл. Орлова, Ю. М. Лотмана, Г. В. Ермаковой-Битвер и др.). Как ни велика роль Карамзина, вопрос о значении его творчества не может исчерпать содержания большого периода литературы. Отказ от схемы (карамзинский период) позволит понять литературный процесс начала века в его действительной сложности и богатстве, поможет понять значение лучших художественных достижений литературы XVIII века и, в частности, опыта писателей-просветителей или писателей, связанных с просветительской идеологией, для реализма, который окончательно сложится в творчестве Пушкина.

При обсуждении статьи споры разгорелись как вокруг основной ее идеи, так и вокруг вопроса о периодизации литературного процесса.

Г. М. Фридендер в своем выступлении коснулся истории осмысления понятия «карамзинский период». Широко

развернувшееся после революции изучение творчества писателей прогрессивного, антиправительственного лагеря, в особенности Радищева, выяснило их огромную роль в формировании литературы XIX века и показало, что творчество Карамзина не было единственным связующим звеном между XVIII и XIX веками. В полемике с хрестоматийным дореволюционным представлением о «карамзинском периоде» возникла тенденция вообще отрицать какое бы то ни было положительное значение литературной работы Карамзина и сентиментализма вообще. В 1939 году Г. А. Гуковский в «Очерках по истории русской литературы XVIII века» подготовил давние споры и дал верное решение вопроса о соотношении влияния Радищева и Карамзина, указав на значительные заслуги последнего в истории литературы и общественной мысли.

Г. П. Макогоненко стремится избежать крайних оценок и, ставя проблему в широком историко-литературном плане, не идет по пути упрощенного сравнения просветителей и Карамзина исключительно в области их социально-политических воззрений. Он рассматривает эстетическую значимость творчества писателей и их роль в становлении русского реализма.

К сожалению, в статье есть преувеличения и заострения полемического характера, верная концепция часто доказывается аргументами, вызывающими сомнения у читателя. Г. П. Макогоненко злоупотребляет понятиями «гражданский», «патриотический», применяя их равнозначно к таким различным по политическим убеждениям писателям, как Державин, Батюшков, Крылов и другие. Он рассматривает творчество К. Н. Батюшкова только в связи с просветительством и не показывает, насколько Батюшков был сыном эпохи войны 1812 года, обусловившей перелом в его творчестве.

Несколько упрощен в статье вопрос о литературных отношениях с Карамзиным таких писателей, как Державин, Батюшков и Гнедич. Несмотря на принадлежность к разным литературным лагерям, они отнюдь не были литературными врагами.

Исходное положение статьи — гипотеза о «просветительском реализме» — требует уточнения. Это понятие возникло в 30-е годы в применении к истории западных литератур. Оно основано на высказывании К. Маркса в «Святом семействе» о противоречиях мировоззрения просветителей и революционеров XVIII века, которые колебались между идеалами «буржуа» и «гражданина».

По мнению Г. П. Макогоненко, просветительство помогло русским писате-

лям реалистически обосновать свой гражданский идеал. Между тем для писателей XVIII века характерно как раз противоречие между высоким, но отвлеченным идеалом гражданственности и реалистическим подходом к изображению человека в сфере «частной жизни», быта, нравов и т. д. Не следует забывать об этой противоречивости просветительской литературы, которая, таким образом, вовсе не обладала цельной программой, как это представляется Г. П. Макогоненко.

П. Н. Берков выдвинул на обсуждение вопрос о периодизации литературного процесса и остановился на характеристике существующих принципов периодизации.

С Тредиаковского, выделившего древний (допетровский) и новый (современный ему) периоды, начинают многочисленные попытки классификации литературных явлений. Одни исследователи различали литературные эпохи по царствованиям «просвещенных монархов» (петровская, елизаветинская, екатерининская, александровская эпохи), другие выделяли периоды, проходившие под знаком творчества отдельных крупных писателей, создавших школы (ломоносовский, елагинский, пушкинский, гоголевский периоды), третьи следовали хронологическому принципу периодизации (А. Н. Пыпин, в поздних работах). В настоящее время развитие литературы связывается с этапами национально-освободительного движения в России. Однако и в этом случае мы встречаемся с рядом трудностей, так как не всегда расцвет литературы совпадает с эпохами общественного подъема.

«Карамзинский период», как справедливо утверждает Г. П. Макогоненко, — фикция, антинаучное понятие, возникшее и укрепившееся в связи с насущными задачами литературной борьбы начала XIX века. Практически это значит, что не Карамзин подводит итоги литературы XVIII века и, следовательно, не от него идет основная линия развития в XIX веке. Связующим звеном между двумя веками является Радищев. Вместе с тем Карамзин — это огромное и сложное явление русской культуры; он внес свой вклад в русский реализм. Начиная с 1790-х годов он решает проблему соотношения личности и государства и в «Марфе Посаднице» создает совершенно несентиментальный, трагический образ русской женщины. В XIX веке, особенно в «Истории государства Российского», Карамзин ломает рамки традиционного сентиментализма. Ни один из его так называемых последователей не воспринял этих достижений.

Е. Н. Купреянова согласилась с тем, что «карамзинский период» понятие уже

отжившее, и заметила, что сейчас мало кто из исследователей употребляет это понятие буквально. В своем выступлении она основное внимание уделила творчеству Карамзина и литературным отношениям его времени. Г. П. Макогоненко, сказала она, абстрактно воздавая должное Карамзину, фактически отрицает, что его творчество было необходимым этапом в развитии литературы. По его мнению, основная магистраль развития литературы от XVIII века к Пушкину — это творчество Державина. Карамзин будто бы зачеркнул достижения писателей-«реалистов» XVIII века, вернул литературу назад. Однако группа «реалистов», выделенная Г. П. Макогоненко, состоит из писателей, очень различных по эстетическим и политическим взглядам. Противопоставляя Державина Карамзину, не следует забывать о том, что общественная позиция Державина в 1800-е годы (не говоря уже о его деятельности при подавлении восстания Пугачева) отличалась крайним консерватизмом. Не Державин, а Карамзин выступил в защиту Новикова и его кружка. Гражданские проблемы волновали его не менее, чем писателей-просветителей, и нашли отражение в ряде статей, «Марфе Посаднице», «Письмах русского путешественника», где его волнует проблема соотношения европеизма и национальной самобытности русского народа. Карамзин — продолжатель дела Новикова и просветитель в большей степени, чем Державин. Значение же эстетической и стилистической реформы Карамзина для поэзии XIX века отметил еще Белинский, указав: «Державин был гениальный поэт по своей натуре, но если он не явился таким же по своим творениям, — это потому именно, что прежде его был только Ломоносов, а не Карамзин, тогда как для Пушкина было большим счастьем явиться уже на закате дней Карамзина».

Сам вопрос о реализме и его традициях трактуется в статье упрощенно. Оказывается, что Пушкин, творчество которого рассматривается как завершение «реализма» XVIII века, заимствовал у Державина и Батюшкова лишь принцип введения в поэзию бытовых деталей. Это отнюдь не исчерпывает реализма Пушкина. Для него несомненно большую роль играл разработанный Карамзиным метод «психологизма», нежели «живописность деталей» поэзии Державина.

В трактовке Г. П. Макогоненко термин «реализм» теряет историко-литературный смысл, приобретает оценочное значение, а исследование становления реализма как синтеза разных, часто противоположных влияний подменяется разделением писателей на реалистов и

антиреалистов. В рассматриваемой статье «реалист» означает «антикарамзинист», и это часто доказывается с помощью тенденциозного подбора фактов. Так, в отношении К. Н. Батюшкова Г. П. Макогоненко просто фактически неточен, когда, пытаясь отнести поэта к «реалистам», утверждает, что он порывает с карамзинистами уже в 1809 году. На самом деле в это время Батюшков впервые встречается с Карамзиным, а затем все время старается поддерживать с ним добрые отношения, относится к нему как к крупному авторитету в литературе, одновременно осмеивая его жалких эпигонов. В наброске плана истории русской литературы он выделяет «эпоху Карамзина» наравне с «эпохами» Фонвизина и Державина, не противопоставляя их, как в этом стремится уверить Г. П. Макогоненко. В связи с этим неверно и утверждение, что Батюшков, вопреки общему мнению, считал не Карамзина, а Фонвизина основоположником русской прозы. В том же плане истории литературы он записал иначе: «Фонвизин. Образование прозы».

И. З. Серман напомнил, что существование «карамзинского периода» признавали не только друзья, но и враги Карамзина. Хотя рядом с Карамзиным действовали Крылов, Батюшков, Жуковский, начало века воспринималось все-таки как период Карамзина. Поэтому важно объяснить то новое, внесенное Карамзиным в литературу, что в сознании новых поколений было отличительной чертой периода. Этим новым была психологическая проза, созданная Карамзиным.

Вся историческая проза и драматургия начала XIX века опираются на «Историю государства российского». Здесь писатели находили психологически разработанные характеры и учились психологизму. «История» Карамзина как литературный памятник еще не изучена, но ее изучение несомненно покажет, что Карамзин в XIX веке был живой силой литературного процесса.

Б. С. Мейлах согласился с Г. П. Макогоненко в том, что антиисторично говорить о «карамзинском периоде». Период — это эстетическая революция, крупный этап в литературе. Можно говорить о пушкинском периоде, так как Пушкин явился родоначальником русского реализма. Белинский же, говоря о Карамзине, имел в виду не новаторство Карамзина, а период (время) его деятельности. В его истолковании термин «период» не имеет историко-литературного значения. Литературная реформа Карамзина сводилась к решению стилистических задач, к усвоению опыта европейской литературы. Однако пропаганда западной литературы носила од-

нобокий характер, а языковая реформа была сословно ограниченной.

Реализм Пушкина был подготовлен предыдущим развитием литературы. Но целостной художественной системы реализма до Пушкина еще не было. Реализм деталей, который анализирует Г. П. Макогоненко, не исчерпывает художественного метода реализма, который является поэзией действительности в широком плане и характеризуется новым подходом к изображению характера человека и общества.

В заключительном слове Г. П. Макогоненко сказал, что снятие формулы «карамзинский период» не унижает Карамзина, как это думает Е. Н. Купреянова. Его творчество оказало большое влияние на последующую литературу. Карамзин создал искусство, отвечающее задачам времени. В XIX веке его творчество переросло сентиментализм. В науке же он до сих пор ходит в «заячьем тулупчике» сентиментализма, как автор «Бедной Лизы». Возникает насущная задача изучения творчества Карамзина в XIX веке и введения его в литературный процесс 1800—1820-х годов. Но вопрос о Карамзине, подчеркнул Г. П. Макогоненко, не покрывает вопроса о «карамзинском периоде». Объявляя карамзинизм господствующей школой в начале века, многие исследователи замалчивают достижения писателей, связанных с просветительством XVIII века. Так, не анализируется творчество Державина в XIX веке, когда поэт создал, как считает Г. П. Макогоненко, свои лучшие произведения; реалистическое творчество Крылова-баснописца рассматривается обособленно от литературного движения эпохи, а Д. Давыдов изучается как поэт пушкинской плеяды, в то время как Пушкин сам многому учился у Давыдова.

Все это делается в угоду старой схеме, согласно которой реализм в России начинается после романтизма, с появлением первой главы «Онегина». Отказ от старой трактовки «карамзинского периода» вовсе не означает отрицания Карамзина, а является переходом к конкретно-историческому анализу литературы эпохи. Этот анализ неизбежно должен показать, что в литературе пушкинской поры произошел синтез различных противоборствующих влияний, что реализм Пушкина обусловлен не только влиянием Карамзина и Жуковского, но и Державина и тем новым, что связывается с тенденциями, идущими от Батюшкова и Фонвизина.

В заключение председательствовавший на заседании Б. П. Городецкий подвел итоги обсуждения основных проблем — вопроса о периодизации и вопроса о Карамзине. Наиболее выдержавшей испытание, сказал он, является

периодизация литературы в связи с русским освободительным движением, ибо оно в своем стремлении вперед увлекает литературу и ведет ее к новым творческим достижениям. Все попытки произвести внутреннюю дифференциацию первого, второго этапов и пролетарского периода в литературе не привели к успеху. В связи с современной периодизацией следует решать вопрос и о «карамзинском периоде».

Советское литературоведение показало, и в этом Г. П. Макогоненко не одинок, сказал Б. П. Городецкий, что на Пушкина большее влияние оказало творчество писателей, выявивших национальное своеобразие русской культуры, — Фонвизина, Державина, Крылова, Радищева, нежели Карамзина. Карамзин — огромное явление в истории общественной мысли и культуры — не повлиял на Пушкина как художник. В этом можно полностью согласиться с тезисом статьи Г. П. Макогоненко.

В. СТЕПАНОВ

От редакции. Обсуждение статьи Г. П. Макогоненко показало, что постановка вопроса о «карамзинском периоде» вполне современна. Редакция, так же как и многие выступавшие на дискуссии, считает, что не со всеми рецензиями автора можно согласиться. Однако общее направление статьи нельзя не признать плодотворным. Отказ от традиционной периодизации вовсе не означает нигилистического отношения к Карамзину. Больше того, именно защитники традиционной периодизации сводят роль Карамзина в литературе к его творчеству 90-х годов XVIII века и тем самым практически выбрасывают его двадцатипятилетнюю деятельность в XIX веке, заслуживающую самого пристального внимания историков литературы. В ходе обсуждения стало ясно, что отказ от формулы «карамзинский период» позволяет раскрыть литературный процесс начала XIX века в его действительном богатстве и противоречивости. Становится возможным правильно осветить творчество Державина в XIX веке, полнее проследить значение просветительских традиций XVIII века для последующего литературного развития.

Изучение эстетического опыта поэтов державинского направления открывает возможность в соответствии с реальными фактами увидеть действительную картину созревания реализма в творчестве Пушкина. Наука широко изучила связь Пушкина с Жуковским и выяснила значение романтизма как для всего дальнейшего творчества поэта, так и для литературы в целом. Но романтизму вообще и романтизму Жуковского в особенности присущи не только

сильные, но и слабые стороны: субъективизм, растворение внешнего мира во внутреннем мире отъединенной от всеобщей жизни личности. Эта слабость породила исторически объяснимую односторонность романтизма Жуковского, на что в свое время указывал Белинский. Эстетическое богатство державинского направления было не только известно Пушкину, но и освоено им. В то же время наряду с новаторским умением увидеть и передать в слове поэзию жизни действительной державинскому направлению были свойственны черты, также, в свою очередь, породившие односторонность: поэтам этого

направления был чужд историзм; передавая реальность бытия человека, они не умели раскрывать богатство и противоречивость жизни личности. Смысл истинного эстетического развития в этот период, если его рассматривать не по рецептам схемы, а с позиций подлинного историзма, состоит в том, что Пушкин сумел преодолеть односторонность обоих направлений, вобрав в себя опыт и романтизма, и просветительского реализма. Но реализм Пушкина был качественно новым явлением; формируясь в новых обстоятельствах, он был основан на подлинном историзме.

ОБСУЖДЕНИЕ ТРЕХТОМНОЙ «ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

В мае на заседании сектора советской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось обсуждение трехтомной «Истории русской советской литературы», изданной Академией наук СССР.

Во вступительном слове председательствующий доктор филологических наук В. Ковалев отметил, что выход в свет трехтомной «Истории русской советской литературы», явившейся результатом многолетнего труда авторского коллектива сектора советской литературы ИМЛИ, представляет значительное достижение советского литературоведения. Академический трехтомник дает картину развития советской литературы, содержит целый ряд творческих портретов крупнейших советских писателей, а главное — в нем собран обильный фактический материал, в том числе совсем неосвоенный или изученный недостаточно. Последнее обстоятельство позволит в дальнейшем специалистам по истории русской советской литературы развернуть на этой основе широкую исследовательскую работу.

Кандидат филологических наук Ю. Андреев дал положительную оценку большому, серьезному и добросовестному труду, каким является, по его мнению, трехтомная «История русской советской литературы». Ценность издания, подчеркнул выступавший, в правильности его методологических принципов, которые кратко можно сформулировать следующим образом: «литература и жизнь», «литература как средство отражения жизни и воздействия на нее».

Одним из недостатков труда, как считает Ю. Андреев, является отсутствие подлинно исследовательского подхода к изучаемому материалу во введении ко второму тому (автор Е. Н. Михайлова, переработано и дополнено А. Г. Деметьевым) и во второй вводной статье к третьему тому, озаглавленной «Литература послевоенного вре-

мени» (автор Т. К. Трифопова). Статья о послевоенной литературе, вопреки методологии трехтомника в целом, оторвана от изучения сложных процессов, происходивших в конце 40—50-х годов.

Выступавший выразил сожаление о том, что многие моменты историко-литературного процесса развития советской литературы опущены или «выпрямлены». Говоря о монографических главах, Ю. Андреев отметил оригинальность, свежесть некоторых из них (статья О. П. Преснякова о С. Н. Сергеев-Ценском; В. А. Диева — о Николае Погодине; Г. П. Трефиловой — о К. Г. Паустовском; и др.). В то же время, заметил выступавший, некоторые главы при всей квалифицированности их исполнения представляют собой повторение сказанного. Не всегда ясны принципы отбора «объектов» для монографических «портретов».

Младший научный сотрудник С. Малахов остановился в своем выступлении на освещении в первых двух томах вопросов литературной борьбы 20—30-х годов. По мнению выступавшего, авторы вводных статей Л. Тимофеев и Е. Михайлова уделили недостаточное внимание идейной, классовой борьбе, происходившей в общественной и литературной жизни восстановительного периода и эпохи первых пятилеток. С. Малахов отметил композиционную и структурную незавершенность отдельных томов, в результате которой анализ творчества крупнейших писателей оказался почти не связанным с исследованием литературного процесса в целом, что, в частности, особенно проявилось в упрощенных характеристиках творческих позиций таких писателей, как А. Толстой, В. Вишневский и др. Встречаются также и фактические неточности (например, в хронике литературной жизни поэты Ясный, Голодный и Светлов названы украинскими поэтами).

Кандидат филологических наук Л. Ершов присоединился к общей положительной оценке работы, данной предыдущими выступавшими, но вместе с тем сделал ряд критических замечаний. По его мнению, вводные статьи носят преимущественно информационно-описательный характер, а художественные произведения выступают здесь как иллюстрации тех или иных тезисов. Монографические главы, содержащие анализ творчества отдельных писателей, существуют совершенно самостоятельно. Разделы о литературных журналах, литературная хроника, богатые по фактическому материалу, также не дают характеристики закономерностей литературного процесса. Авторы не сумели показать эволюцию метода социалистического реализма, взаимоотношения и взаимодействие различных родов и жанров, динамику их развития.

Л. Ершов обратил внимание на неясность принципа классификации романов: во втором томе романы 30-х годов различаются то по тематическому признаку (о социалистическом строительстве и о гражданской войне), то по идейно-целевому заданию («роман воспитательный»), то по структурно-жанровому характеру (художественно-публицистический роман и т. д.).

На взгляд Л. Ершова, в обзорной статье ко второму тому отсутствует всякая логика в освещении вопроса об изображении человеческой личности в литературе 30-х годов (творчество М. Пришвина, П. Бажова, С. Шипачева, А. Прокофьева и др.). Стиль «Истории», сказал в заключение Л. Ершов, страдает однообразием и шаблонностью, что приводит к обезличиванию творческой индивидуальности писателей.

Доктор филологических наук С. Касторский подчеркнул, что выход трехтомной «Истории русской советской литературы» является большой победой академической науки. В настоящее время мы имеем, таким образом, академическое издание истории русской литературы от древнейших времен и до сегодняшнего дня (десятитомник плюс трехтомник). Большая заслуга авторов трехтомника, по мнению выступавшего, заключается в том, что здесь представлены такие разделы, как «Зарубежные связи советской литературы», «Литературные журналы» и «Хроника литературной жизни», содержащие богатый фактический материал. С. Касторский выразил удовлетворение по поводу того, что к созданию такого серьезного литературоведческого труда были привлечены молодые научные силы. В частности, он считает интересной главу о М. Горьком (автор А. Д. Синявский), отличающуюся оригинальностью и смелостью суждений. Основные недостатки

обзорных и монографических глав, по мнению С. Касторского, таковы: слабое освещение связи русской советской литературы с классической; односторонность раскрытия связей советской литературы с литературой зарубежной. Литературная наука на современном этапе располагает данными, позволяющими не только поставить вопрос о влиянии передовой советской литературы на зарубежную, но и нарисовать картину сложного процесса взаимосвязей и взаимодействия между литературами.

Кандидат филологических наук П. Выходцев отметил ряд недостатков в структуре трехтомника, в частности отсутствие органической связи между обзорными и монографическими главами. Трехтомник, сказал П. Выходцев, не отражает всего богатства и всей сложности историко-литературного процесса. Выступавший обратил внимание на разнохарактерность монографических глав: в одних дано мало фактического материала, особенно биографического, хотя он необходим для понимания творчества каждого писателя; в других, наоборот, обилие подобного материала не позволяет выявить своеобразие данного художника. В ряде случаев зрелый период в творчестве писателя слабо соотношен с начальными этапами его развития. Но главный просчет заключается в том, что не были выработаны принципы исследования произведений отдельного писателя как составной части истории литературы, не показаны его творческие связи с другими писателями близкого ему направления. Следовало бы расширить круг имен, которым необходимо посвятить монографические разделы (например, отсутствуют статьи о Прокофьеве, Луговском и др.). Некоторые авторы статей, по мнению П. Выходцева, не смогли показать художественную специфику советской литературы, процесс художественного развития социалистического реализма.

Доцент А. Маргарян (Ереванский государственный университет), положительно оценив труд в целом, критиковала «Историю» за слабое раскрытие роли русской советской литературы в становлении и развитии братских национальных литератур. Эта проблема, по мнению А. Маргарян, должна быть освещена не только в обзорных, но и в монографических главах. Важно показать, как творческие принципы отдельных крупнейших мастеров русской советской литературы, таких, например, как М. Горький, М. Шолохов, В. Маяковский, преломлялись в творчестве представителей братских литератур. А. Маргарян поддержала С. Касторского, упрекнувшего авторский коллектив труда за слабое освещение проблемы

освоения традиций русской классической литературы.

Кандидат филологических наук А. Павловский поддержал точку зрения Л. Ершова и П. Выходцева относительно незавершенности структуры трехтомника. Он отметил элементы догматического подхода к освещению сложного процесса развития литературы в 30-х и 50-х годах в статьях Е. Н. Михайловой и Т. К. Трифоновой. Тематическое разграничение литературных явлений (темы труда, героизма, созидания и т. д.) не только схематизирует процесс развития литературы, но и не позволяет воочию увидеть истинные движущие силы литературного процесса. В некоторых случаях, по мнению, А. Павловского, авторы так и не сумели отказаться от нивелировки и сглаживания литературных явлений (статья В. Р. Щербины о А. Н. Толстом; А. Н. Меньшутина — об И. Ильфе и Е. Петрове; Н. И. Дикуншиной — о литературных журналах 30-х годов). Творческая судьба некоторых писателей раскрыта неглубоко (статья А. Н. Меньшутина о А. Г. Малышкине; Л. М. Вольпе — о Ф. И. Панферове, и др.), а сами монографические главы разножанровы (литературный портрет, монографическое исследование и т. д.).

Кандидат филологических наук А. Бритиков высказался за создание в дальнейшем истории русской советской литературы без монографических глав, так как, по его мнению, только этим путем можно, наконец, преодолеть противоречия в освещении различными авторами одних и тех же литературных явлений внутри тома и соединить глубокий анализ каждого отдельного писателя с картиной общего историко-литературного процесса. На его взгляд, основное внимание должно быть уделено важнейшим литературным явлениям, которые показывают движение литературы, а не отдельным писательским именам. А. Бритиков высоко оценил насыщенность издания фактами.

Цель истории литературы, сказал кандидат филологических наук А. Иезуитов, показать важнейшие закономерности, а не только дать общую сводку фактов. В этом должен заключаться новаторский характер академической истории, ибо монографий об отдельных писателях у нас уже достаточно, а работ обобщающего характера непростительно мало. К сожалению, принципы изложения материала оказались таковы, что они не позволили достичь «синтеза» в изучении творческих личностей и отдельных произведений литературы. Стремление авторов к чересчур широкому охвату явлений литературной жизни неизбежно привело к описательности, иллюстративности и деклара-

тивности. По мнению А. Иезуитова, о ныне работающих писателях следует вести основной разговор в разделах, посвященных современной литературе, в ином случае создается впечатление, будто мы заранее прикрепляем этих писателей к определенному историческому периоду, как бы обрекая их на творческое бесплодие в будущем. Особое внимание А. Иезуитов уделил вопросу терминологии. Он показал, что терминологическая неточность и пестрота подчас приводят авторов к серьезным ошибкам, недопустимым в труде, который должен оказать действительно окажет серьезную помощь в идеологической борьбе с различного рода ревизионистско-буржуазными течениями.

Младший научный сотрудник В. Смирнов на примере введения к третьему тому показал, что авторы не всегда отражают связи литературного явления с действительностью, часто забывают в своих оценках об идейно-художественном критерии. Так, при характеристике произведений последних лет об Отечественной войне Т. К. Трифонова рассматривает как «равновеликие» ценности «Зеленый луч» Л. Соболева и «Судьбу человека» М. Шолохова. Та же картина наблюдается и при освещении творческой эволюции писателей, когда, например, с одинаковой оценкой подходят к таким произведениям Э. Казакевича, как «Весна на Одере» и «Дом на площади», и т. д. В. Смирнов видит в этом проявление субъективного подхода к оценке отдельных произведений советской литературы послевоенного времени.

По мнению младшего научного сотрудника Л. Долгополова, расположение монографических глав первого тома не отражает реального историко-литературного процесса в его хронологической последовательности. Л. Долгополов отметил, что во вступлении, содержательно написанном Л. И. Тимофеевым, недостаточно четко определены позиции некоторых писателей (Вересаева, Пришвина, Чапыгина и др., которые отнесены к группе «оставшихся на родине») в обстановке обострившейся идеологической борьбы.

В. Ковалев, заключая обсуждение, подчеркнул положительное значение выпуска академической «Истории русской советской литературы». В ней разработана приемлемая периодизация, достигнуты значительные результаты в разработке структуры и в осуществлении идеи и замысла издания — отразить развитие русской советской литературы. Как считает В. Ковалев, этой задаче отвечает большинство обзорных глав, в которых в достаточной мере ясно раскрыто содержание историко-литературного процесса. Он высказал пожелание

более четко выделить новый этап в развитии послевоенной литературы, охватывающий последние 5—8 лет и характеризующийся особым оживлением в области художественной литературы. По мнению В. Ковалева, характеристику литературной периодики необходимо соотнести с характеристикой развития критики и литературоведения, которые в данном труде, несмотря на определенную роль в литературном процессе, остались в основном вне поля зрения авторского коллектива.

В. Ковалев полемизировал с теми, кто считает монографические главы из-

лишними: только в монографической главе можно наиболее полно раскрыть творческую индивидуальность писателя, его эстетические воззрения, своеобразие его художественной системы и тем самым определить место писателя в литературном процессе. Согласившись с тем, что в отдельных разделах труда имеются различного рода недостатки, справедливо отмеченные выступавшими, В. Ковалев, однако, считает, что авторским коллективом решена основная задача — написана история русской советской литературы.

А. СМОРОДИН

ЧЕТВЕРТАЯ НАУЧНАЯ МЕЖВУЗОВСКАЯ ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

С 9 по 15 мая 1961 года в Киевском государственном университете им. Т. Г. Шевченко состоялась четвертая межвузовская научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. Конференцию открыл декан филологического факультета Киевского университета Д. В. Затонский, с приветственным словом выступил проректор по научной части Киевского университета проф. А. З. Жмудский. Было зачитано приветственное письмо академика А. И. Белецкого.

В четвертой лермонтовской конференции приняли участие профессоры Б. В. Нейман и А. Н. Соколов (Москва), доктор филологических наук К. Н. Григорьян (Ленинград), кандидаты филологических наук В. К. Богомолец (Ровно), Д. А. Гиреев (Орджоникидзе), Т. П. Голованова (Ленинград), А. М. Докусов (Ленинград), И. Я. Заславский (Киев), А. М. Калвберзина (Рига), З. В. Кирилук (Киев), Е. Г. Котовская (Киев), В. А. Мануйлов (Ленинград), С. В. Семчинский (Киев) и В. Н. Турбин (Москва). С докладами и сообщениями выступили преподаватели и студенты Московского, Ленинградского, Киевского, Вильнюсского, Рижского, Ереванского, Тбилисского, Самаркандского университетов и Ленинградского, Северо-Осетинского, Полтавского, Ровенского и Херсонского педагогических институтов. Впервые в этом году с молодыми лермонтововедами Москвы, Ленинграда и Киева встретились студенты Армянской, Грузинской и Узбекской республик. Таким образом, межвузовские лермонтовские конференции начинают приобретать характер всесоюзных, что особенно отродно отметить в преддверии юбилейного 1964 года, когда будет широко отмечено 150-летие со дня рождения великого поэта.

Горячие и плодотворные споры развернулись по докладу К. Н. Григорьяна — «Некоторые вопросы романтизма

в творчестве М. Ю. Лермонтова». Интересный и свежий анализ зрелой лирики Лермонтова показал, каким сложным и многообразным явлением был романтизм в русской поэзии вообще и в творчестве Лермонтова в частности, насколько несостоятельны попытки некоторых исследователей рассматривать романтическое искусство как искусство неполноценное, которое надо всячески «преодолевать» и «изживать». Вместе с тем в большей части выступлений по докладу отмечалось, что К. Н. Григорьян несколько искусственно ограничивает творческую эволюцию Лермонтова и недооценивает значение реалистических элементов и тенденций в творчестве великого поэта и прозаика, вместе с Пушкиным и Гоголем заложившего основы искусства критического реализма в русской литературе.

В двадцати пяти докладах и сообщениях, заслушанных и обсужденных на конференции, чувствовалась живая связь с нашей советской действительностью, с проблематикой, которая не может не волновать наших современников. В этом плане прежде всего следует назвать богатый по материалу доклад И. Я. Заславского «М. Ю. Лермонтов и наша современность» и доклад П. Е. Седегея «Народ о М. Ю. Лермонтове», в котором были широко использованы записи в книге посетителей музея «Домик Лермонтова в Пятигорске» почти за 60 лет. Все возрастающее воздействие наследия Лермонтова на литературу братских народов Советского Союза и стран народной демократии было убедительно показано в докладах и сообщениях студентов Н. Амирашвили — «Из истории переводов Лермонтова на грузинский язык в XIX веке», Н. Тамашевой — «Лермонтов в грузинской литературе», О. Ивановой — «Анализ переводов поэмы Лермонтова „Демон“ на армянский язык», Р. Мирзаева — «Герой нашего времени» на узбекском

языке», П. Кайтуковой — «Использование родной литературы при изучении творчества Лермонтова в осетинской школе» и др. Преподаватель Вильнюсского университета В. А. Салинка рассказал о влиянии Лермонтова на литовскую поэзию конца XIX века.

Содержательные доклады и сообщения подготовили студенты Киевского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. Так, Р. Модестов предложил вниманию собравшихся доклад «Из истории художественного перевода на Украине. „Песня про купца Калашникова“ М. Ю. Лермонтова в украинских переводах». Сопоставив несколько переводов «Песни» на украинский язык, молодой исследователь отдал предпочтение переводу, сделанному поэтом Миколой Ивановичем Терещенко, который, кстати сказать, присутствовал на конференции и был тепло встречен ее участниками. Следует также упомянуть доклады, подготовленные Л. Алексеенко — «М. Ю. Лермонтова» и Т. Г. Шевченко» и В. Пилуниным — «Лермонтов и современные украинские поэты».

Много нового содержали в себе доклады и сообщения лермонтоведов старшего поколения: В. К. Богомолец — «Лермонтов в Венгрии (переводы и изучение творчества Лермонтова)», С. В. Семчинского — «Лермонтов в Румынии» и Л. И. Прокопенко «Лермонтов в Китае» (Саратов).

С большим вниманием участники конференции прослушали доклад старейшего исследователя жизни и творчества Лермонтова проф. Б. В. Неймана — «Прототипы и литературные образы в романе „Герой нашего времени“». Т. П. Голованова выступила с докладом «1832 год в жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова».

Следует отметить студенческие работы, заслушанные и обсужденные на конференции: А. Смирновой о «Сказке для детей» и Е. Шарковой о «Тамбовской казначейше» (Ленинградский университет), Г. Филиппова — «Лермонтов и Аполлон Григорьев» (Ленинградский педагогический институт им. Герцена), Г. Безносовой и А. Журавлевой — «Белинский и Лермонтов (об эволюции литературно-критических и эстетических взглядов Белинского)» (Московский университет), Н. Смолиной — «М. Ю. Лермонтов и А. И. Полежаев» (Рига) (главное внимание в этом докладе было уделено трактовке темы Кавказской войны в творчестве двух поэтов и идейно-художественной функции пейзажа).

Однако не все выступления были встречены единодушным одобрением. Много возражений вызвал доклад студента С. Александрова «Художественные особенности публицистической лирики М. Ю. Лермонтова» (Московский университет), который в основном был построен на анализе идейно-художественного содержания стихотворения «Дума». Участники конференции приветствовали стремление докладчика представить монографическое исследование, посвященное одному, но чрезвычайно существенному в наследии Лермонтова стихотворению. Однако многие из выступавших справедливо упрекали С. Александрова в крайнем субъективизме и бездоказательности его работы. Вызвал возражения и несколько претенциозный, нарочито усложненный стиль доклада.

Своеобразным и полезным было выступление директора государственного музея-усадьбы М. Ю. Лермонтова (бывшие Тарханы) П. А. Вырыпаева, сопровождавшееся демонстрацией хроникального кинофильма «Музей-усадьба М. Ю. Лермонтова». Участники конференции как бы совершили экскурсию в эти памятные места Пензенской области, где прошли детские и отроческие годы великого русского поэта.

В свободное от заседаний время гости знакомились с достопримечательностями и окрестностями древнего, утопающего в цветущих садах Киева. Большое впечатление на участников конференции произвела поездка на катере по Днепру в Канев, где на высоком берегу Днепра-Словутича похоронен великий украинский поэт Т. Г. Шевченко, а в городском саду — советский писатель Аркадий Гайдар.

На заседании четвертой межвузовской научной лермонтовской конференции 14 мая избран оргкомитет следующей, пятой конференции, которую намечено провести в г. Орджоникидзе в мае 1962 года. В тот же день состоялось первое заседание нового оргкомитета, в него вошли: А. Н. Соколов (председатель), Д. А. Гиреев и В. Н. Турбин (заместители), А. М. Докусов, И. Я. Заславский, А. М. Калыберзина, В. А. Мануйлов и В. С. Шадури (члены оргкомитета). Оргкомитет наметил некоторые организационные меры для более четкой и планомерной подготовки следующей конференции и предварительного отбора докладов и сообщений, представляющих общий интерес.

В. МАПУЙЛОВ

СТОПАТИДЕСЯТИЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. Г. БЕЛИНСКОГО

15 июня в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось заседание ученого совета, посвященное 150-летию со дня рождения В. Г. Белинского.

Во вступительном слове кандидат филологических наук В. В. Тимофеева, дав общую характеристику деятельности Белинского как выдающегося революционного демократа и основоположника науки о литературе в России, подчеркнула великое и непреходящее значение его идей для развития русской общественной мысли и культуры.

С докладом «Белинский и проблемы романа» выступил кандидат филологических наук Г. М. Фридлендер. Вопросы художественной прозы и в первую очередь романа, — сказал он, — уже в ранние годы оказались в центре внимания Белинского. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) он впервые дал развернутое и теоретически обоснованное определение романа, показал его значение и задачи, выдвигнув на первый план положение об общественном содержании романа.

С развитием русской романистики в 30—40-е годы взгляды Белинского на роман совершенствовались и обогащались. В 1838 году Белинский рассматривает роман как основной жанр современной литературы. Уделяя особое внимание историческому роману, наиболее распространенной и популярной в то время разновидности этого жанра, Белинский учил писателей проникать в дух исторических событий, сохранять «историческую истину» и отражать в романах типические явления и обстоятельства прошлого в их конкретности и полноте.

Последовательно прослеживая развитие взглядов Белинского на роман, Г. М. Фридлендер подчеркнул, что появление в печати «Героя нашего времени» Лермонтова сыграло решающую, переломную роль в формировании воззрений критика на содержание романа. Если раньше Белинский отдавал предпочтение историческому вальтерскоттовскому роману, уделяя ему в своих работах основное внимание, то после появления «Героя нашего времени» он считал основной задачей романистики изображение «современной жизни» и «современного человека». В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) Белинский конкретизировал характеристику романа, подчеркнув, что задачей его прежде всего является отражение общественной жизни, раскрытие ее основных социальных противоречий, выражение протеста против угнетения и несправедливости.

В 40-е годы Белинский, используя богатый материал развивающейся рус-

ской романистики, подвел итог своим суждениям о романе, высказав взгляд на западноевропейский роман и этапы его развития, определив его значение для русской литературы.

Охарактеризовав этапы развития западноевропейского романа, выделенные Белинским, Г. М. Фридлендер заострил внимание слушателей на вопросе о социальном романе (Ж. Санд, Диккенс, Гоголь), который по сравнению с историческим явился новой ступенью в развитии русской и мировой романистики. Именно социальный роман привлекал внимание Белинского в последние годы его жизни. Теория социального романа, являющаяся итогом творческих исканий Белинского в области романа, оказалась, как отметил Г. М. Фридлендер, действенное и благотворное влияние на дальнейшее развитие русской теоретической мысли и творческой практики великих русских писателей.

С докладом о тактике литературно-общественной борьбы Белинского выступил кандидат филологических наук Ф. Я. Прийма.

В своем докладе он остановился на характеристике и классификации средств и приемов, которыми пользовался Белинский для проведения в печать своих воззрений и взглядов. Применение их в журнальной практике обуславливалось прежде всего цензурной политикой самодержавия, лишавшей критика возможности открыто высказывать свои взгляды, запрещавшей пользоваться целым рядом понятий и имен. В этих условиях единственным средством борьбы Белинского с цензурой был эзопов язык. В своих статьях критик разработал последовательную систему средств и приемов эзопова письма, которая давала ему возможность проводить через цензурные рогатки свои мысли и суждения.

Ф. Я. Прийма выделяет целый ряд наиболее характерных для Белинского приемов эзопова письма, иллюстрируя их многочисленными примерами. Намеки и умолчания, ирония, перемещение объекта критики в иную историческую или географическую среду, сатирический портрет, прославление статей и рецензий благонамеренными фразами — все это давало Белинскому возможность маскировать революционный, антиправительственный смысл своих статей и в завуалированном виде проводить их в подцензурную печать, устанавливая тем самым «конспиративную» связь со своим читателем.

В. БАСКАКОВ

НЕОБХОДИМОЕ УТОЧНЕНИЕ

(К ИСТОРИИ РЕДАКЦИЙ «ХОЖДЕНИЯ ПО МУКАМ»)

История редакций трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам» с каждым годом обогащается новыми данными, и многие ранее неизвестные материалы: предисловия, варианты, разночтения, свидетельства близких А. Н. Толстому людей позволяют глубже понять этапы духовного развития писателя.

Публикация В. Вильчинского «Неизвестное предисловие А. Н. Толстого к „Хождению по мукам“»,¹ основанная на анализе недавно переданного в дар Институту русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР экземпляра берлинского издания первой части трилогии с автографом Толстого, несомненно привлечет внимание многих исследователей.

Текст публикуемого В. Вильчинским предисловия не является неизвестным; значительная часть его уже была опубликована² В. Щербиной и автором настоящей заметки.³ Однако представляют интерес как описание автографа, отличающегося в некоторых деталях от известного ранее варианта предисловия, так и предположительная датировка найденной рукописи и высказанные публикатором соображения о ее предназначении.

Хранившийся в ИМЛИ автограф до сих пор рассматривался как первоначальный набросок известного предисловия к берлинскому изданию «Хождения по мукам» и датировался 1922 годом.

В. Вильчинский, рассмотрев исправления, сделанные А. Толстым в тексте книги на стр. 11, 15, 16 и 18 и соотнеся их с текстом первого советского издания «Хождения по мукам» (1925), приходит к выводу, что публикуемый им автограф представляет собой промежуточное звено в творческой работе писателя над романом. Исходя из этих соображений, публикатор датирует рукопись 1923—1924 годами. Предложенная В. Вильчинским датировка кажется нам убедительной.

Готовил ли А. Толстой текст предисловия, о котором идет речь, именно для издания 1925 года или для какого-либо другого, сказать трудно. Окончательно решить этот вопрос можно будет лишь тогда, когда удастся найти книги с авторской правкой для издания 1925 года и рукописи, отражающие все промежуточные этапы работы А. Н. Толстого над первой книгой трилогии.

Нам хотелось бы остановиться также на датировке возвращения А. Н. Толстого в Советский Союз.

В заметке В. Вильчинского сообщается, что писатель вернулся на родину в 1922 году, тогда как на самом деле это произошло весной 1923 года. Эта ошибка в известной мере объясняется ошибкой, допущенной при перепечатке краткой автобиографии А. Н. Толстого в первом томе пятнадцатитомного «Полного собрания сочинений» писателя (Гослитиздат, М., 1951).

В краткой автобиографии, написанной Толстым в 1944 году, было сказано: «Весной 1923 года в ответ на проклятия, сыпавшиеся из Парижа, я опубликовал „Письмо Чайковскому“ (перепечатанное в «Известиях») и уехал с семьей в Советскую Россию».⁴ Здесь А. Толстой объединил под одной датой два внутренне свя-

¹ «Русская литература», 1961, № 2, стр. 192—193.

² По автографу, хранящемуся в архиве А. Н. Толстого в Институте мировой литературы им. А. М. Горького. Рукописный текст предисловия, так же, как автограф, опубликованный В. Вильчинским, вклеен в экземпляр берлинского издания «Хождения по мукам» (рукопись наклеена на полстку от вырванного листа с печатным текстом предисловия).

³ В. Щербина. А. Н. Толстой. Критико-биографический очерк. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1955, стр. 62; И. Рождественская. Путь к родине. «Вопросы литературы», 1957, № 6, стр. 95.

⁴ А. Н. Толстой. Повести и рассказы (1919—1943). «Советский писатель». М., 1944, стр. 8.

занных между собой, но разных по времени факта: письмо Н. Чайковскому было напечатано впервые в газетах «Накануне» и «Известия» весной (в апреле) 1922 года, а вернулся писатель в СССР весной 1923 года.

В комментарии Ю. А. Крестинского к 13 тому «Полного собрания сочинений» А. Н. Толстого (Гослитиздат, М., 1949) было правильно замечено по этому поводу: «В автобиографии, написанной в 1944 году, А. Толстой ошибочно указывает, что письмо к Чайковскому он опубликовал весной 1923 года, перед своим отъездом в Советский Союз» (стр. 609).

Исправляя эту неточность в автобиографии А. Толстого, редакция пятнадцатитомного издания дала следующий текст: «Весной 1922 года в ответ на проклятия, сынавшиеся из Парижа, я опубликовал „Письмо Чайковскому“ (перепечатанное в «Известиях») и уехал с семьей в Советскую Россию» (т. I, стр. 87). Таким образом, возникла новая ошибка, которая повторилась и в первом томе десятитомного собрания сочинений.⁵

Мы считаем необходимым обратить внимание исследователей на эту ошибку в освещении биографии крупнейшего советского писателя.

⁵ Алексей Толстой, Собрание сочинений в десяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 59.



ОТВЕТ НА РЕПЛИКУ

В журнале «Русская литература» № 2 в ответ на мою статью «Изображение характеров в прозе Пушкина» помещена «Необходимая реплика» Б. С. Мейлаха. Б. С. Мейлах не согласен с тем, что в его книге «Пушкин и его эпоха» имеется формулировка, идеализирующая отношение Пушкина к Пугачеву.

Считаю необходимым подчеркнуть: мое несогласие с тем, что в образе Пугачева воплощены «черты эстетического идеала» Пушкина (см.: Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 639) имеет совершенно определенный конкретный смысл. В своем возражении я вовсе не касаюсь общей концепции книги Б. С. Мейлаха, которая мне представляется шагом вперед в изучении Пушкина, и отнюдь не посягаю на научную разработку вопроса о соотношении эстетического и мировоззренческого. Мне представляется, что спор должен вестись по совершенно конкретному вопросу, тем более что проблема оценки Пугачева Пушкиным имеет сейчас довольно большую литературу и далеко не решена. Поэтому «реплика» Б. С. Мейлаха, в которой он упрекает меня в попытке исказить его методологическую позицию, я считаю неоправданной.

Н. СТЕПАНОВ

От редакции:

Печатая «Необходимую реплику» Б. Мейлаха и «Ответ на реплику» Н. Степанова, редакция считает, что подобные вопросы должны решаться не путем «реплик», а в научных дискуссиях, которые будут способствовать выяснению истины и обогатят наше литературоведение.