

Русская литература

№ 3

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

1964

Год издания седьмой

СО Д Е Р Ж А Н И Е

К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова	3
А. Титов. Лермонтов и «герои начала века»	13
А. Федоров. «Смерть Поэта» среди других откликов на гибель Пушкина	32
В. Вацуро. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов	46
П. Вырыпаев. Один из возможных прототипов «кавказца»	57
М. Рабинович. Из цензурной истории «Маскарада»	60
Н. Меднис. О датировке пятой редакции поэмы «Демон»	65
Б. Нейман. Последнее знакомство Лермонтова	68
М. Альтман. О фамилии Калашников в «Песне» Лермонтова	73
Э. Русинова. Работы о Лермонтове за рубежом	75
Д. Шарыпкин. Лермонтов в скандинавских странах	80
Д. Лихачев. Черты подражательности «Задонщины» (к вопросу об отношении «Задонщины» к «Слову о полку Игореве»)	84
Е. Маймин. Стих и метр	108
С. Бобров. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»	119
Б. Рейзов. О драматической трилогии А. К. Толстого	138
В. Бузник. В поисках нового (заметки о первых советских романах)	171

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

Н. Скатов. Об одном эпизоде романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов»	201
С. Волк. Юношеские тетради П. Ф. Якубовича	204

(См. на обороте)

В. Фойницкий. О поэтической цитате в заметке В. И. Ленина «Среди газет и журналов»	211
П. Куприяновский. Дм. Фурманов над страницами Достоевского	212
А. Павловский. Из переписки Н. А. Заболоцкого с К. Э. Циолковским . . .	219

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Иезуитов. Советский роман	227
Л. Ершов. Польский писатель о советской литературе	230
С. Андреева. Зарубежное исследование советской комедии	233
Б. Пранкус. Русская литература в литовской критике	237
ХРОНИКА	240
Е. Айзеншток. Памяти М. Ф. Рыльского (1895—1964)	246



Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

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

Журнал выходит 4 раза в год

К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

Д. МАКСИМОВ

ОБ ИЗУЧЕНИИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов — одно из самых высоких, героических имен в русской литературе. Духовные ценности, связанные с этим именем, имеют для нас не только историческое значение. Исследователи и читатели Лермонтова хотят проникнуть в него как можно глубже, приблизиться к нему как можно больше, хотят видеть творчество поэта свободным от искусственных выпрямлений, искажающих наслоений — в его истине, истолкованной языком нашей эпохи.

«Познание, — писал Ленин, — есть вечное, бесконечное приближение мышления к объекту».¹ «Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания».² Эти ленинские положения вполне применимы к науке о литературе и к «естественному» читательскому опыту. Совершающийся в нас и направляемый нами процесс познания творческой индивидуальности писателя есть такое же верное и все же бесконечное приближение к этому писателю.

Эта трудная диалектика познания полностью проявила себя в истории изучения Лермонтова. Мы совершили бы ошибку, изобразив путь к Лермонтову русской мысли как равномерное восхождение. Этот путь был неровен, извилист, драматичен. Обозревая этот путь, мы увидим острую борьбу мнений, поразительные взлеты, замедления, паузы, идейные затемнения и неизбежное проявление исторической ограниченности — черты, в которых отразился ход развития русской истории и русской культуры со всеми его противоречиями. Тем не менее какую бы историческую ограниченность, какие бы идейные аберрации ни находили бы мы в суждениях о Лермонтове, мы должны признать, что объективное знание о нем в конечном счете возрастало и обогащалось.

Как известно, изучение Лермонтова началось с гениальных проникновений в его творчество, совершенных Белинским. Отсутствие конкретного социально-исторического анализа в статьях Белинского о Лермонтове (оно было отмечено Чернышевским по отношению к статье о «Герое нашего времени»)³ не мешает нам признать основополагающее значение этих статей и видеть в них лучшее из того, что было до сих пор написано о Лермонтове.

В последние годы жизни Белинского его интерес к Лермонтову, по-видимому, уже не поднимался до прежнего уровня и потерял некоторую часть своего напряжения. Новой стадией освободительного движения были выдвинуты на первый план новые имена. Поэтому и продолжатели Белинского, крупнейшие представители революционно-де-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 186.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 137.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитгиздат, М., 1947, стр. 240—241, 243.

мократической критики, при всем своем расположении к Лермонтову, не оставили работ, специально посвященных анализу его творчества. И все же идейные завоевания середины века дали возможность передовым деятелям эпохи указать в поэтическом мире Лермонтова незамеченные или недооцененные до того времени стороны. В качестве примеров, поясняющих характер нового формирующегося взгляда на Лермонтова, можно отметить мысли Добролюбова о тяготении Лермонтова к народу и высказывания Герцена. Значение Герцена в перспективе развития знаний о Лермонтове особенно велико. Именно Герцен наполнил конкретным общественно-политическим содержанием те философско-исторические категории, которыми пользовался в своих статьях о Лермонтове Белинский. Именно Герцену принадлежит первое слово о связи Лермонтова с декабристской идеологией.

Очень важны в раскрытии лермонтовского творчества, хотя и не вполне еще изучены, статьи о нем Аполлона Григорьева, боровшегося с Лермонтовым, тяготевшего к нему и во многом глубоко его постигавшего. Принимая во внимание особый характер общественно-философских позиций А. Григорьева и делая поправку на эти позиции, мы можем найти в его многочисленных, нередко противоречивых высказываниях о Лермонтове интересные и не утратившие своего значения мысли и обобщения. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, например, мнение Григорьева о народных источниках протеста Лермонтова и о наличии в творческом сознании поэта «простоты», демократического начала.

Детализированное изучение Лермонтова в духе старой академической науки началось главным образом в последние десятилетия XIX века и было продолжено в нашем столетии. Работы о жизни и творчестве Лермонтова представителей этой науки, А. Н. Пыпина, П. А. Висковатова, В. Д. Спасовича, Д. И. Абрамовича, Н. А. Котляревского и др., знаменуют новый этап в исследовании поэта. Ограниченность идейного кругозора большей части названных ученых (А. Н. Пыпин заслуживает этой критики менее других), расплывчатость их политических взглядов, их аморфный эмпиризм и методологический эклектизм бросаются в глаза.

Но недостатки дореволюционных академических работ о Лермонтове не дают нам права забывать их положительную сторону. Трудami названных выше ученых (особенно трудами П. А. Висковатова) был накоплен и частично, по мере их сил, обобщен большой материал фактов и наблюдений, без которого наше знание о Лермонтове и общее представление о нем были бы значительно беднее. Вполне естественно, что достижения этих ученых широко использованы в советском литературоведении. Более того, можно утверждать, что не только ученые-либералы, но даже Шевырев, современник и антагонист Белинского, своими статьями о Лермонтове в конечном счете принес не один лишь вред. Со своих консервативных, эстетских позиций Шевырев был неспособен правильно осмыслить и оценить лермонтовское творчество в целом, и тем не менее наряду с общими суждениями, дающими искаженный ракурс, он оставил нам ряд заслуживающих внимания сравнений отдельных стихотворных произведений поэта с произведениями других авторов (в частности, представляют интерес проведенные Шевыревым сопоставления характера изображения природы у Лермонтова, Марлинского и Пушкина).

Изучение Лермонтова в первом десятилетии после Октябрьской революции характеризуется исключительно острым столкновением идеологий и методологий. Крайним выражением этой поляризации мысли в подходе к Лермонтову явились формализм и вульгарный социологизм. Оба течения обнаружили полную несостоятельность в истолковании сущности и смысла лермонтовского творчества в его духовном, политическом

и эстетическом единстве. Однако формалистская книга о Лермонтове Б. М. Эйхенбаума (Лермонтов. Л., 1924), многие положения которой вскоре потеряли значение и для ее автора, явилась чрезвычайно важным стимулирующим толчком. Эта на редкость талантливая, скептически-холодная книга оказалась в конечном счете полезней, чем многие другие работы, лишенные ее методологических недостатков. Добытые Б. М. Эйхенбаумом знания о Лермонтове были учтены всеми современными нам лермонтоведами.

Приблизительно к концу 30-х годов острый антагонизм в толковании Лермонтова исчезает: точки зрения и подходы исследователей в ряде основных положений сближаются. Начинается синтетическое, многостороннее изучение поэта с опорой на марксистско-ленинскую методологию, с учетом всех прежних достижений и прежде всего лермонтовской концепции, созданной Белинским. Новые принципы изучения Лермонтова в большей или меньшей мере реализовались в работах советских лермонтоведов старшего и младшего поколения. Перечень имен этих ученых, внесших свою долю в сумму наших знаний о Лермонтове, достигает весьма значительных размеров, и приводить его здесь нет смысла. Наибольших обобщений в исследовании мировоззрения и творчества Лермонтова добились за последние четверть века Б. М. Эйхенбаум (Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, а также целый ряд предшествующих работ), Л. Я. Гинзбург (Творческий путь Лермонтова. Л., 1940), Н. Л. Бродский (М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. 1814—1832. М., 1945) и Е. Н. Михайлова (Проза Лермонтова. М., 1957). Но к трудам этих ученых можно было бы присоединить также многие десятки названий ценных, а иногда исключительно ценных работ по Лермонтову.⁴ Значительная их часть вошла в состав трех замечательных сборников статей и материалов о Лермонтове: двух томов «Литературного наследия» (т. 43—44, 1941 и т. 45—46, 1948) и книги, изданной Институтом мировой литературы им. А. М. Горького (Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1. М., 1941). По широте, богатству и квалификации входящих в них исследовательских работ эти издания представляют собой в развитии советского лермонтоведения беспрецедентное явление.

В сущности говоря, в советской науке складываются едва наметившиеся в дореволюционной России коллективные формы изучения Лермонтова (научные издания поэта и статей о нем с коллективной редакцией, конференции, научные группы, индивидуальный контакт). Знания о Лермонтове накапливаются уже не разрозненными усилиями инакомыслящих, а в научных трудах и спорах людей, объединенных в большинстве своем общими идейными позициями, а во многих случаях и организационной связью. Выработанная эпохой методология освободила работы о Лермонтове от того формалистского и вульгарно-социологического уклона, о котором было сказано выше. Даже Б. М. Эйхенбаум, в свое время виднейший представитель русской «формальной школы», начиная со второй половины 30-х годов в исследовании о Лермонтове отошел от методологии этой школы, полностью примкнул к основным теоретическим установкам советской литературной науки и стал одним из самых крупных ее деятелей.

Так, в работах различных исследователей, выдвигаясь то одними, то другими гранями, растет новый образ Лермонтова, его поэтического мира. Этот образ сопряжен с нашей эпохой, питается ее духом, немислим без нее. Он вбирает в себя сумму наших знаний о поэте, но не

⁴ Авторы этих работ: М. К. Азадовский, И. Л. Андроников, Д. Д. Благой, В. В. Виноградов, Э. Г. Герштейн, Д. А. Гиреев, А. М. Докусов, С. Н. Дурылин, В. А. Мануйлов, Э. Э. Найдич, Б. В. Нейман, Л. В. Пумпянский, Л. П. Семелов, А. Н. Соколов, А. В. Федоров, С. В. Шувалов и многие другие.

тонет в них — подымается над ними и творчески их организует. В этом образе наша эпоха оттеняет то, что ей близко — что она сама содержит в себе, а также и то, чего в ней нет и что ей нужно, что ею задано. Великая эпоха умеет открыть в великом поэте его главную суть — объективно присущие ему и определяющие его творческое лицо силы и качества. Вместе с тем она умеет использовать факты, наблюдения и толкования, накопленные в прошлом, и освободить их от идейных искажений и пережитков. Поэтому не должны удивлять успехи развернувшегося в советское время изучения Лермонтова. Подлинный, искомый Лермонтов во всей освободительной, мужественной силе своего гения стал ближе, достижимей, понятнее, чем в предшествующие периоды.

Однако мы проявили бы непростительное благодушие, ограничившись указанием на успехи современного советского лермонтоведения. Мы не можем забыть о тяжелых потерях, которые оно понесло за последние годы. Смерть вырвала из наших рядов крупнейших исследователей Лермонтова — Н. Л. Бродского (1881—1951), С. Н. Дурылина (1881—1954), Е. Н. Михайлову (1897—1952), Л. П. Семенова (1886—1959), Б. М. Эйхенбаума (1886—1959) и других видных ученых, оставивших яркий след в изучении лермонтовской проблематики. Вместе с тем некоторые исследователи, когда-то занимавшиеся Лермонтовым (Л. Я. Гинзбург, В. В. Виноградов, Д. Д. Благой), насколько можно судить, уже не обращаются к лермонтоведческим темам.

По-видимому, в связи с этим в проблемном изучении творчества Лермонтова последних лет наблюдается некоторое затишье, которое все еще не нарушено ожидаемым, но пока не наступившим юбилейным подъемом. В собирании фактов, относящихся к Лермонтову, достигнуты за последние годы сравнительно небольшие успехи. Правда, мы можем порадоваться находкам новых, и в этом смысле ценных, текстов молодого Лермонтова, уточнению датировки некоторых из его произведений и накоплению вокруг них неизвестных ранее реалий. Но все эти успехи не настолько значительны, чтобы видеть в них действительно серьезное обогащение знаний о Лермонтове. Научному истолкованию Лермонтова не могло существенно способствовать и появление многочисленных популяризирующих работ о нем, написанных в ряде случаев живо и бесспорно полезных.

Фактография, комментирование, текстологические подновления, популяризация — все это важно и необходимо. Но все это тем не менее не может замесить широкого, углубленного и проблемного толкования произведений Лермонтова и его мировоззрения. Большую науку о писателе ис следует сводить к эмпирическому накоплению мелочей и варьированию давно уже сделанных наблюдений и полученных решений. А у нас по отношению к Лермонтову — нужно сказать об этом прямо — в предъюбилейные годы внимание ученых нередко направляется именно по этому пути, уводящему от больших вопросов. На фоне общих высоких достижений советского лермонтоведения этот факт (будем надеяться, временный и преходящий!) нельзя обойти молчанием.

Мы должны признать, что требования эпохи по отношению к Лермонтову еще не удовлетворены, а возможности нашей науки далеко не использованы. Процесс «вечного, бесконечного приближения мышления к объекту», ведущий к Лермонтову, интенсивно развивается, и его пределов, — конечно, исторически условных, — мы не чувствуем. Нам предстоит еще на пути к Лермонтову большие духовные усилия и большой кропотливый труд.

Прежде всего, если мы не хотим занять позицию дурного и слепого академического безразличия, мы должны еще много подумать о связи и соотношении лермонтовского творчества с нашей культурой, о его совпадениях и расхождениях с духом и эстетикой нашего времени, об

естественных, исторически неизбежных изменениях в нашем идейном, эстетическом, вкусовом восприятии его, о том, *чем* Лермонтов нам дорог и *чем* он может нам помочь. При этом следует иметь в виду, что декларативный путь реализации этих размышлений — не единственный и не самый важный. Гораздо важнее — проникновение их в самую суть наших работ о Лермонтове. Двигаясь в этом направлении, мы придем не только к общим теоретическим выводам, но и к более четкому определению идейного и поэтического *угла зрения* в нашем конкретном исследовании. Нам нужно помнить, что всякое живое историко-литературное исследование не может быть безоценочным, нейтральным или основываться на одном лишь ретроспективно воссоздаваемом нами эстетическом сознании изучаемого времени (вопрос о формах проявления в историко-литературных работах оценочного момента, о его явном, скрытом или бессознательном выражении — требует особого обсуждения).

Великий и общеобязательный для научного исследования принцип историзма вполне совместим с восприятием современного звучания искусства ушедших периодов. Очевидно, главная трудность заключается в том, чтобы добиться равновесия и взаимного проникновения оценок исторически ориентированных, с одной стороны, и современных — с другой, т. е. в том, чтобы оградить себя и от крайностей ретроспективного объективизма, и от модернизации. Вместе с тем, чтобы избежать фиктивного решения темы о месте Лермонтова в современном сознании, чтобы получить действительно реальные выводы, нужно удерживать себя от бездумного сползания в сферу «готовых ответов» и не бояться спокойных и мужественных размышлений, которые так или иначе затронут мировоззрение, эстетику, вкусовые нормы и психологию нашего времени и XX века вообще. Уйдя в своей работе от современности, забывая о «задачах эпохи», мы потеряем ориентир, в первую очередь — чисто научный.

Исследовательская литература о Лермонтове велика и многообразна. В этой литературе творчеству Лермонтова давались разные толкования, иногда дополняющие, иногда исключаящие друг друга. Если изучать эту литературу в процессе ее развития, не бояться практически неизбежных схематических обобщений и мпновать промежуточные концепции, мы вынуждены будем признать существование в ней двух диаметрально различных, противостоящих друг другу воззрений.

Сторонники одного из этих воззрений видели в Лермонтове крайнего индивидуалиста, выразителя «чисто отрицательного взгляда», скептического романтика, сомневающегося во всех человеческих ценностях и опирающегося на чужие — отечественные и западноевропейские — образцы, в которых такое миропонимание представлялось художественно закрепленным. Это воззрение было распространено в дореволюционной, старой академической и либеральной истории литературы. Ему противостоит позиция, занятая с конца 30-х годов и занимаемая до настоящего времени советскими учеными. В лермонтовском отрицании они видят негативное выражение положительного содержания мировоззрения Лермонтова, которое, как они полагают, было глубоко связано с гражданским сознанием поэта, генетически восходящим к освободительному движению — к декабризму в первую очередь. Согласно этому взгляду, подготовленному в прошлом демократической критикой, творчество Лермонтова представляет собой самобытное, национальное явление и соотносится главным образом с русской литературой, особенно — с пушкинской поэзией. Произведенные за последние десятилетия научные исследования жизни и творчества Лермонтова, открытия незаметных до наших дней идейных и литературных контактов и параллелей, которые связывают его с целым рядом существенных явлений его времени, и, наконец, новые сведения из истории освободительного движения

и духовной жизни той эпохи дают основание считать, что общее направление в истолковании поэта избрано советскими учеными правильно.

Тем не менее изучение Лермонтова, как уже говорилось, отнюдь не представляется завершенным и свободным от недостатков. Более того, думается, что не только отдельные аспекты «лермонтовской проблемы», но и некоторые пути ее научного решения еще не намечены, а намеченные не всегда в достаточной мере разработаны.

Прежде всего нельзя не увидеть, что в подходах к Лермонтову нередко преобладал интерес к тому, в чем он *совпадает* со своими предшественниками и современниками (например, с Пушкиным, с Байроном, с декабристами), а не к тому, чем он *отличается* от них. Мы не можем не признать, что еще не завершили разработку вопроса о *самобытности* поэтического мира Лермонтова, о *своеобразии* его открытий, о том *неповторимом* и единственном сочетании идей и образов, которое представляет собой его творчество на фоне существовавших до него и рядом с ним идейных и эстетических систем. По-видимому, это главный, коренной, самый общий и самый сложный вопрос, по крайней мере на данной стадии исследования Лермонтова.

Творческое своеобразие писателя связано с его человеческой индивидуальностью и вместе с тем со *всем* социальным и духовным содержанием его эпохи. Мироззрение и творчество Лермонтова нельзя целиком выводить из частных, хотя бы и очень крупных явлений современной ему действительности. Даже такой общепризнанный и несомненный фактор, как декабристская традиция, не является единственным возбудителем общественного и философского сознания Лермонтова. Тем более не стоит преувеличивать (хотя и следует изучать) влияние на Лермонтова очень скромных по своим масштабам студенческих кружков Московского университета и даже так называемого «кружка шестнадцати» — объединения разнородного и политически аморфного. Отдавая должное всем этим воздействиям, нужно помнить, однако, что через их посредство и помимо них Лермонтов был включен в эпоху всем своим сознанием, жизнью и бытом. Изучая Лермонтова, мы должны понять не только частные, но и самые общие его связи с общественными формациями времени и теми универсальными, сложными и единственными в своем сочетании социальными процессами, которые происходили тогда в России и в Европе. В творческом сознании Лермонтова отразился не только преходящий момент современности, но и длительное движение эпохи, эволюция общественных классов и укладов, протекающая в большом историческом времени. Исследователям Лермонтова, выявляющим его отношения и контакты с исторической действительностью, не следует об этом забывать в своей дальнейшей работе.

В связи с вопросом о своеобразии возникают некоторые пожелания, имеющие отношение к изучению типологии творческого метода Лермонтова, его причастности к романтизму и реализму. В последнее время эта проблема привлекала к себе большое внимание наших литературоведов, но освещалась во многих случаях недостаточно глубоко и решалась различно. Разработка этого сложного вопроса имеет огромное значение для понимания Лермонтова и русского литературного процесса 20—30-х годов вообще. Тем не менее проблема романтизма — реализма в нашем литературоведческом обиходе становится иногда навязчивой. Внимание к ней сплошь и рядом превращается из исключительного в исключяющее. Интерес к общим (и жизненно необходимым в науке) эстетическим категориям иногда уводит исследователей от анализа неповторимо индивидуальных особенностей явлений искусства. Думается, что с этой опасностью следует считаться и в научном истолковании Лермонтова. Изучение форм, генезиса и связи романтизма и реализма в художественном строе Лермонтова следует* продолжать и углублять,

но оно не должно принимать абстрактно-схематического характера и вытеснять другие аспекты исследования: общему нельзя позволить подавлять частное, схемой общелитературных эпохальных методов нельзя подменять исследование конкретного, своеобразного и даже причудливого в произведениях писателя, в которых все имеет отношение к романтизму и реализму, но не все сводится к этим понятиям.

Далее начинается область сравнительно более специальных, а также и вполне частных размышлений о задачах, которые предстоит разрешить исследователям Лермонтова. Некоторые из этих задач уже намечены и сформулированы в печати.

При ознакомлении с научной литературой о Лермонтове бросается в глаза неравномерность изучения жанровых сфер в творчестве поэта. Его проза и драма «Маскарад» изучены значительно глубже и обстоятельнее, чем его лирика и поэмы. Есть еще произведения Лермонтова, лирические циклы и узловые стихотворения, мотивы, темы и проблемы, оставшиеся до сих пор без анализа и вовсе не расшифрованные. Мы еще не взглянули, например, в глубину таких произведений, как «Демон», хотя и посвятили характеристике этой загадочной и противоречивой поэмы немалое количество страниц. Мы еще далеко не вникли в смысл «Сказки для детей», «Сашки» или хотя бы такого стихотворения, как «Журналист, читатель и писатель». В печати уже заявлялось о необходимости завершить подробную научную биографию Лермонтова (известный биографический труд Н. Л. Бродского охватывает лишь первую половину творческой жизни поэта), о давней и острой потребности полной библиографии научно-критической литературы о Лермонтове, о нужде в сводном описании лермонтовских рукописей, в составлении словаря Лермонтова и «лермонтовской энциклопедии».⁵

Можно было бы назвать целый ряд серьезных работ об отношении творчества Лермонтова к литературе, развивавшейся до и после него, — к его предшественникам, современникам и продолжателям. Много было сказано об идейной и творческой связи Лермонтова с декабризмом, с Пушкиным, Байроном, Шиллером, с французскими романтиками, с Гоголем, поэтами-любомудрами, Чаадаевым, Львом Толстым, Некрасовым и Маяковским, а также об истолковании лермонтовского творчества в статьях крупнейших русских критиков, особенно — Белинского. Имеются очень ценные работы о фольклорных источниках произведений Лермонтова и характере его отношения к фольклору. И все же эти темы не исчерпаны, и, естественно, к ним будут еще возвращаться.

Но есть и другие вопросы такого же порядка, которые вовсе не затронуты или затронуты значительно слабее и которые нуждаются в первоочередной разработке. К ним принадлежат вопросы об идейном и творческом соотношении Лермонтова с Герценом, Огаревым, Жуковским, Грибоедовым, Кольцовым, Тютчевым, Баратынским, Владимиром Одоевским, Полежаевым, с «вульгарным романтизмом», со славянофилами, с Достоевским и Тургеневым, с Аполлоном Григорьевым (как лириком, драматургом и критиком) и со многими другими русскими поэтами, жившими после Лермонтова, и т. д. (В частности, имеет принципиальный интерес тема о Лермонтове и символизме: разработка ее позволила бы уточнить отличия русского классического романтизма от неоромантизма XX века).

Нашими историками литературы поставлены, но далеко не развернуты и не углублены вопросы о возможности влияния на Лермонтова французского утопического социализма, с одной стороны, и культуры

⁵ Об этом в кн.: В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 206—208. Ср.: Э. Найдич. Лермонтовский семинарий. «Русская литература», 1961, № 2, стр. 233.

немецкого романтизма — с другой. В этом комплексе большое значение имеет выдвинутая Н. Л. Бродским и Б. М. Эйхенбаумом проблема о Лермонтове и философии Шеллинга. Но, по-видимому, еще важнее до сих пор недостаточно проясненный вопрос о характере отношения Лермонтова к просветительской мысли в самом широком значении этого понятия и — что особенно интересно — о мере его близости к Руссо и руссоистской традиции.

Советские специалисты по Лермонтову (Н. Л. Бродский, В. Я. Кирпотин, Б. М. Эйхенбаум и другие) значительно продвинули изучение его общественно-политических взглядов. Но его философское мировоззрение исследовано нами несравненно слабее: статьи о философских идеях Лермонтова, написанные П. Н. Сакулиным,⁶ Н. Л. Бродским,⁷ В. Ф. Асмусом,⁸ Б. М. Эйхенбаумом,⁹ Н. А. Любичем,¹⁰ несмотря на достоинства некоторых из этих статей, являются лишь полезным введением к названной теме. Указанный пробел необходимо заполнить. Давно назрела потребность основательнее и детальнее, чем это делалось до сих пор, с большим вниманием к исторической обстановке и к историческим факторам разобраться в гносеологических предпосылках творчества Лермонтова, в его взглядах на причинность и судьбу,¹¹ природу и человека, в формах его этического сознания, т. е. в понимании добра и зла, свободы воли, характера моральной санкции. Следует глубже вникнуть в отношение поэта к индивидуализму, к проблеме вины и личной ответственности человека, к моральной конституции личности, к правам ее и обязанностям, к границам дозволенного, к вопросу о «возмездии», прояснить характер отношения поэта к религии и концепциям религиозного порядка (в частности, к пантеизму), углубить наше представление об общественном идеале Лермонтова, о его эстетических воззрениях, его понимании истории и исторического развития и т. д. В сущности, если извлекать философские взгляды Лермонтова не только из его прямых высказываний (в прозе и стихах), но также, — и даже в первую очередь, — из его художественной системы, то анализ этих взглядов будет в какой-то мере соответствовать изучению смысловой структуры, внутренней формы лермонтовского творчества — задача, которую следует признать наиболее важной, едва ли не покрывающей все остальные.

В связи с этим нам предстоит еще серьезно подумать о закономерности в построении характеров лермонтовских героев (многокачественность, внутренняя противоречивость и т. п.), об их типизации, о различии методов их художественного воплощения, о типе и степени их обусловленности, о сравнительном соотношении их эмоционального, философского, исторического, социального, политического, культурного, национального содержания. Нам предстоит также глубже вникнуть в суть

⁶ П. Н. Сакулин. Земля и небо в поэзии Лермонтова. В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914.

⁷ Н. Л. Бродский. 1) Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов. В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914; 2) М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. 1814—1832. Гослитиздат, М., 1945; 3) Философские основы поэзии Лермонтова. «Литература в школе», 1941, № 4.

⁸ В. Ф. Асмус. Круг идей Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941.

⁹ Б. М. Эйхенбаум. Художественная проблематика Лермонтова. В кн.: М. Ю. Лермонтов, Стихотворения, т. I, «Библиотека поэта», «Советский писатель», Л., 1940, и другие работы Б. М. Эйхенбаума.

¹⁰ Н. А. Любич. К вопросу об идейных основах эстетических воззрений Лермонтова. «Вопросы философии», 1956, № 4.

¹¹ Об этом — в интересной статье И. М. Тойбина «К проблематике новеллы Лермонтова „Фаталист“» («Ученые записки Курского государственного педагогического института», 1959, вып. 9).

лермонтовских открытий в области психологического анализа, о которых говорилось до сих пор очень много, но обычно лишь в самых общих чертах.

Исследователям Лермонтова необходимо определить меру ясности и отчетливости социального мышления Лермонтова. Потребуется внести новые решения и упорядочить старые в вопросе о составе и внутренней иерархии лермонтовского мира, о месте, которое занимают в его структуре современное общество, отдельные общественные группы, ранние неразвитые социальные уклады, народ, «люди», отдельный человек. Вместе с тем нельзя не обратить пристального внимания на то, как соотносены, как раскрыты и истолкованы в произведениях Лермонтова природа, явления, относящиеся к культурному ряду, быт, предметная действительность («вещи»), душевная сфера. В связи с этими проблемами важно исследовать динамику лермонтовского мира, борьбу и взаимодействие различных потоков авторской мысли и формы художественной реализации у Лермонтова его представлений об общественных и «личных» отношениях, контактах, противоречиях. Давно пора изучить мотивы любви и дружбы у Лермонтова, определить их своеобразие, их идейно-философское содержание, их значение в лермонтовской структуре и связать их с развитием соответствующих тем в литературном процессе того времени.

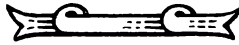
Исследователи Лермонтова много и успешно занимались его поэтикой: композицией, жанрами, языком и стилем, так называемой «портретной живописью», строением стиха. В работах, определяемых этими аспектами, советская история литературы, широко и плодотворно используя опыт «формальной школы», показала себя вполне свободной от формалистской методологии (исключением является лишь исследование стиховых форм, в котором — не только при изучении Лермонтова — отчасти еще сохраняется имманентный подход). Характеризуя поэтику Лермонтова и вскрывая ее функционально-смысловое значение, наши ученые собрали большое количество наблюдений и сделали целый ряд интересных выводов.

Без сомнения, и в будущих, предстоящих нам работах поэтика Лермонтова останется в центре внимания. Особенно важно с этой точки зрения расширить изучение его лирических стихотворений и его поэмы (его проза и «Маскарад», как уже было сказано, изучены лучше). В частности, появилась надобность в специальных исследованиях лирических жанров Лермонтова, его лирического стиля и лирической композиции (не только ее внешних словесных и строфических форм, но и смысловых закономерностей развертывания темы). Столь же актуальна и упомянутая уже проблема анализа лермонтовского стиха. Нужно только пожелать, чтобы метрика, ритм, строфика, рифмовка Лермонтова в новых работах, посвященных этим вопросам, были теснее связаны с семантикой. При этом можно предположить, что семантический анализ лермонтовского стиха должен привести к более пристальному изучению его *интонационной* системы, — ведь именно интонация, «мелодика» у каждого поэта служит едва ли не самым наглядным выражением единства поэтического смысла и просодической формы.

Всеми этими исследованиями отдельных аспектов мировоззрения и творчества Лермонтова мы не должны, однако, подменять решение главной научной задачи. Она состоит в объединении наших знаний о Лермонтове в единое знание. То, что сделано и делается у нас в этом направлении, нельзя признать достаточным и во всяком случае нельзя отнестись с одобрением к попыткам оправдать это положение тем, что многие частности «лермонтовской проблемы» еще не приведены к ясности. Мы должны идти не только от частных проблем к творчеству, но и от всей творческой системы Лермонтова, от лермонтовских произ-

ведений в их целостном восприятии к частным проблемам и к отдельным аспектам.

Только в том случае, если мы достигнем в нашем продвижении к Лермонтову, прежде всего в синтетическом осмыслении его творчества, возможного для себя максимума, наш долг перед ним и перед его читателями будет выполнен. Мы далеко еще не приблизились к этому моменту. Но условиями, необходимыми, чтобы поднять наши знания о Лермонтове на новую высоту, мы располагаем. Пришло время, после короткой передышки, снова двинуться в путь, ведущий нас к Лермонтову: от фактов и через факты к обобщениям.



ЛЕРМОНТОВ И «ГЕРОИ НАЧАЛА ВЕКА»

Настоящая работа ставит своей целью изучение вопроса о связях романа Лермонтова с декабристской идеологией. При этом, не претендуя на полноту в привлечении фактов, она представляет собой попытку осмысления идейной основы романа с учетом социальной проблематики 20-х годов, в отличие от большинства исследований, исходивших чаще всего из политических и литературных фактов 30-х или даже 40-х годов прошлого века.

Между тем социальные проблемы, возникшие в 20-е годы, не только не изжили себя в последующее десятилетие, но и в значительной мере обусловили его общественно-политическую конъюнктуру. Ведь именно осознание этого обстоятельства и позволило В. Я. Брюсову сблизить образы Минского из пушкинского отрывка конца 20-х годов «Гости съезжались на дачу» и Печорина.¹ Осознавал это и сам Лермонтов, первоначально озаглавивший свой роман «Один из героев начала века».

Как правило, наши лермонтоведы охотно признают влияние декабристов на Лермонтова, когда речь заходит об его поэтических произведениях, что же касается «Героя нашего времени», то все существующие толкования романа сводятся в основном к тому, что Лермонтов изобразил «героя безвременья», то есть современника той эпохи, когда дворянская революционность в ее самом действенном проявлении потерпела крах, а революционная демократия еще не народилась. Отсюда безысходный пессимизм Печорина, трагическая невозможность приложить свои богатые духовные силы к общественно полезному делу.

В своем существовании это истолкование верно и возражений не вызывает, но оно слишком суммарно и не вскрывает до конца идейного смысла романа.

Попытку восполнить этот пробел предпринял С. Н. Дурылин, который впервые поставил конкретный вопрос о том, «какова хронология жизни Печорина» и «„героем“ какого именно „времени“ или поколения, действовавшего в истории, мог быть Печорин?»²

Однако в поисках ответа С. Н. Дурылин направил свое исследование ошибочным путем, отождествив «кавказского» Печорина с одноименным героем неоконченного романа «Княгиня Лиговская». В результате основные факты жизни Печорина, решающим образом повлиявшие на формирование его личности, были приурочены Дурылиным опять-таки к 30-м годам, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Подобную же попытку содержит интересная во многих отношениях работа Е. Н. Михайловой. Стремясь «вскрыть идейный смысл» романа и слишком категорично отождествляя героя и автора, Михайлова изображает дело так, будто Лермонтов, вслед за Белинским и Герценом,

¹ См. статью «Неоконченная повесть из русской жизни» в сб.: Валерий Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 103.

² С. Дурылин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Учпедгиз, М., 1940, стр. 70.

эволюционировал в сторону «революционно-демократических убеждений».³ Однако эти точки зрения не подтверждаются не только материалом романа, но и ни одним фактом лермонтовского творчества вообще.

Ближе к истине подошел Б. М. Эйхенбаум, который в статье «О смысловой основе „Героя нашего времени“» признал, что Печорин вполне мог «мысленно отозваться» на декабрьское восстание, «а впоследствии так или иначе, словом или делом, проявить свое отношение к нему».⁴ Однако, по необходимости, исследователь этим и ограничился, так как статья посвящена другому вопросу.

Между тем конкретное изучение идейной основы романа продолжает оставаться одной из важнейших проблем лермонтоведения, и существуют возможности этого изучения, которых исследователи не используют или используют лишь частично.

В свете возможной причастности Печорина к декабризму «словом или делом» известный соблазн представляет реконструкция внешней биографии этого героя, тем более, что роман дает некоторый материал для такой реконструкции. С первых страниц и до последних читателя не покидает ощущение того, что в прошлой жизни героя произошло важное событие, определившее затем всю его дальнейшую судьбу. Изредка это «подводное течение» прорывается наружу — в догадках Максима Максимыча, в скупых высказываниях Вернера, в сдержанных признаниях самого Печорина, наконец, в кое-каких намеках «издателя» (предисловие к «Журналу Печорина») — и тогда появляется возможность приоткрыть завесу над прошлым Печорина, столь необходимым для понимания романа.

Используя эту возможность, исследователи установили, во-первых, что Печорин — вовсе не сверстник Лермонтова, а значительно старше его и, во-вторых, что под петербургской «историей» Печорина, о которой упоминает доктор Вернер в записи от 13 мая, «подразумевалось именно политическое обвинение».⁵

Совершенно, однако, очевидно, что реконструкция внешней биографии Печорина, сколь бы удачной она ни казалась, отнюдь не может положительно решить вопроса о причастности Печорина к декабризму. Такое решение следует искать главным образом в сфере идейно-психологической, в анализе чувств и мыслей лермонтовского героя, а также его поступков, в которых выявляется внутренняя сущность Печорина.

Если во многих случаях, касаясь тех или иных фактов внешней биографии Печорина, Лермонтов был связан по рукам и ногам цензурными условиями и не мог, следовательно, прямо указать на декабристское прошлое своего героя, то, раскрывая перед читателем его внутренний мир, романист чувствовал себя намного свободнее, поскольку здесь он оперировал уже гораздо более тонкими категориями, подчас неуязвимыми для цензуры.

1

В «Бэле» Максим Максимыч приводит «издателю» такие слова Печорина: «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!»⁶ Это пренебрежение Европой и тягу в Америку

³ Е. Михайлова. Проза Лермонтова. Гослитиздат, М., 1957, стр. 21.

⁴ «Русская литература», 1959, № 3, стр. 10.

⁵ Там же, стр. 10—11.

⁶ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 232. В дальнейшем ссылки на страницы этого тома приводятся в тексте.

и Азию вряд ли можно объяснить только романтическим стремлением лермонтовского героя к экзотике: ведь уровень цивилизации в Америке 30-х годов прошлого столетия был немногим ниже, чем в Европе, а к «азиатской» экзотике как таковой Печорин относился отрицательно.

Чем же тогда следует объяснить столь эмоционально выраженную нелюбовь Печорина к Европе?

Уже самое ее противопоставление Азии, и в особенности Америке, наталкивает на возможный ответ. Начало 30-х годов XIX века в Европе — эпоха полного торжества реакции. Не говоря уже об Испании, где с начала 20-х годов установился жестокий феодально-клерикальный режим, или об Италии, где еще со времен «Священного союза» власть делили между собою Габсбурги и папа, не говоря о Германии, где уже явственно начали проступать черты будущей прусской гегемонии, а Гегель только что дописал последние страницы «Философии истории», в самом очаге европейского свободомыслия, во Франции, Июльская революция завершилась воцарением «короля с зонтиком под мышкой» — Луи-Филиппа, установлением прозаического господства банкиров и лавочников, подавлением революционной инициативы народа, которую еще так недавно питали предания Великой революции конца XVIII столетия.

Это же время характеризуется укреплением политической власти и английской буржуазии, которая вела борьбу на два фронта — против дворянства и против народа. У первого были отняты значительные привилегии (связанные главным образом с выборами в парламент) законом об уничтожении пресловутых «гнилых местечек», на второй были надеты (еще в 20-х годах) так называемые «шесть собачьих намордников» — система антидемократических законов, предложенных лордом Кэстльри и отменявших свободу слова, собраний и печати. Правда, в эти же годы начинает развиваться и чартизм, но он, являясь выражением борьбы рабочего класса, не мог быть понят Печориным, родившимся и воспитанным в крепостнической России.

Это положение, сложившееся в обеих классических буржуазных странах Европы — Англии и Франции, достаточно точно характеризуется словами из «Русской правды» Пестеля (отнесенными, впрочем, им к несколько более раннему времени): «Отличительная черта нынешнего столетия ознаменовывается явною борьбою между народами и феодальною аристокрацией, во время коей начинает возникать *аристокрация богатств* (подчеркнуто мной, — А. Т.), гораздо вреднейшая аристокрации феодальной, ибо сия последняя общим мнением всегда потрясена быть может и, следовательно, некоторым образом от общего мнения зависит, между тем как аристокрация богатств, владея богатствами, находит в них орудия для своих видов, противу коих общее мнение совершенно бессильно и посредством коих она приводит весь народ.. в совершенную от себя зависимость».⁷

Вполне созвучна этой характеристике и запись, сделанная в дневнике Н. Тургеневым 19 октября 1817 года: «... свобода новейших народов (имеются в виду европейские народы, — А. Т.) отзывается деньгами!!» (I, 195).

Не является ли отрицательное отношение Печорина к Европе отражением декабристских взглядов? Ведь даже независимо от того, был ли он причастен к тайным обществам, разгромленным после 14 декабря 1825 года, Печорин мог воспринять эти взгляды в кругу «истинно-порядочных людей» (стр. 268), т. е. ссыльных декабристов, окружавших Вернера в городе С... Известно, что демократический строй Соединенных Штатов Северной Америки большинство декабристов признавало образ-

⁷ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. II. Госполитиздат, М., 1951, стр. 98. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

цом для своих собственных конституционных проектов. Так, например, характеризуя конституцию Никиты Муравьева перед членами Следственной комиссии, Пестель писал: «У него предполагался федеративный образ правления, как в соединенных областях Северной Америки» (II, 180). В этих же показаниях Пестеля есть и такая фраза: «Все газеты и политические сочинения так сильно прославляли возрастание благоденствия в Северных Американских Соединенных Штатах, приписывая сие государственному их устройству, что сие мне казалось ясным доказательством в превосходстве республиканского правления» (II, 166).

Близкое по духу высказывание читаем и в записке, составленной для Следственной комиссии М. П. Бестужевым-Рюминым: «По предложению Тургенева большинством было постановлено, что вводимое правительство будет республиканским, по образу Соединенных Штатов, но при условии сохранения территориальной неделимости» (II, 237).

Известно также, что член Южного общества П. П. Титов работал над специальным сочинением, посвященным сравнительному разбору американской и европейских конституций и что среди декабристов в большом ходу были статьи и книги по истории Америки, с глубоким интересом штудировались биографии вождей американской революции — Вашингтона и Франклина.

Высказывая «почтенному» Максиму Максимычу свое желание поехать в Америку, Печорин приоткрывает перед читателем один из сокровенных уголков своей души, выдает — хотя и косвенно — свои декабристские убеждения. При этом следует отметить, что в 30-е годы для передовых людей не только была вполне возможной, но даже и более распространенной другая, отрицательная, точка зрения на американскую демократию — та, которая выражена в известной статье Пушкина «Джон Теннер», написанной в 1836 году. Однако Лермонтов предпочел ту, которая в свое время разделялась большинством декабристов.

Что же касается азиатских стран, упомянутых Печориным в качестве возможных мест своих будущих странствий — Аравии, Индии, а также Персии, возвращаясь откуда он впоследствии умер, — то это не только распространенный в тогдашней европейской литературе мотив, использование которого связывает лермонтовский роман с романтической традицией,⁸ но и нечто большее. Как указывает Г. А. Гуковский, еще в начале XIX века «„восточный стиль“ стал стилем свободы. При этом он не был точно дифференцирован ни национально, ни географически, ни исторически. Это был „пестрый“ и „роскошный“ стиль неги, земного идеала страстей и наслаждений, соединенного с бурной воинственностью и неукротимой жаждой воли, которые гражданский романтизм искал и в других первобытно-народных культурах».⁹

Для творческой манеры Лермонтова (по крайней мере, когда дело идет о главных персонажах — Печорине и Вернере) характерно использование мелких психологических деталей, возникающих как бы мимоходом, реплик, брошенных как бы вскользь, намеков, допускающих, по видимому, не одно истолкование. Однако внешняя незначительность этого материала (на самом деле сведенного в строго продуманную систему) всякий раз скрывает за собой важные черты в характеристике героев, черты, без которых осталась бы неосуществленной не только художественная законченность образов, но и чрезвычайно затруднена возможность понимания их общественной природы.

Данный выше анализ смысла одной (опять-таки брошенной вскользь!) печоринской фразы достаточно ясно, на наш взгляд, иллю-

⁸ Эта сторона «азиатских» симпатий Печорина освещена в книге С. И. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914, стр. 53).

⁹ Г. А. Гуковский. Очерки по истории русского реализма, ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 215.

стрирует высказанное положение. Впрочем, небесполезно было бы привести здесь еще один пример того, как Лермонтов двумя-тремя скупыми штрихами, написанными как бы без специального умысла «по ходу действия», углубляет психологическую характеристику Печорина. «Вернер человек замечательный по многим причинам. Он скептик и материалист...» — заносит Печорин в свой «журнал» (стр. 268). Дальше Печорин сообщает, что он и Вернер «часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах» (стр. 270). Этих записей, взаимодействующих друг с другом и еще с двумя-тремя подобными же замечаниями (например, замечанием Печорина после купанья накануне дуэли: «Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!..» (стр. 322—323) и упоминанием об «Исповеди» Руссо), совершенно достаточно, чтобы в сознании читателя возник образ человека, воспитанного на идеях энциклопедистов.

«Скептик и материалист» — не только Вернер, но и сам Печорин, характеристика которого не становится объектом прямых авторских деклараций, но создается романистом путем косвенных аналогий, использованием внешне мало связанных между собою деталей. Именно этот прием обеспечивает особенную глубину и значительность лермонтовской характеристики Печорина, и именно здесь реализуется, проявляет себя отсутствующая якобы «задняя мысль» автора романа.

2

Повесть «Княжна Мери» кончается небольшим стихотворением в прозе, которое даже на фоне лермонтовского текста выделяется совершенством отделки. Вот это стихотворение: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» (стр. 338).

Думается, что двойное выделение процитированного отрывка — помещение в самый конец повести и особенная тщательность отделки — сознательный творческий жест, как бы намекающий на особую значительность этой концовки и призывающий вскрыть символику ее образов, за которой прячется одна из задушевнейших тайн героя. При сколько-нибудь внимательном чтении смысл первого плана, выраженный пейзажем, исчезает, и за ним выступают символы, которые в свое время возросли на почве декабристской поэзии. Из образцов декабристской лирики концовка повести «Княжна Мери» ближе всего напоминает пушкинский «Арион», стихотворение, в котором автор средствами романтической поэтики представил гибель дворянской революции. Воспроизведем здесь это стихотворение полностью:

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчаньи правил грузный челл;
А я — беспечной веры полн —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...

Погиб и кормщик, и пловец! —
 Лишь я, таинственный певец,
 На берег выброшен грозою,
 Я гимны прежние пою
 И ризу влажную мою
 Сушу на солнце под скалою.¹⁰

Не будет большой смелостью сказать, что Пушкина в данном случае интересует судьба мифического поэта древней Греции не сама по себе, а лишь в той мере, в какой она напоминает ему его собственную судьбу, и лишь постольку, поскольку образ Ариона позволяет вызвать в представлении желаемые поэтические ассоциации.

Назвав имя Ариона, Пушкин внушает читателю сразу целый комплекс представлений. В самом деле, ведь если Арион, потерпев крушение на море, спасся благодаря случаю (вернее, чуду), то это должно означать, что и Пушкин, сопоставивший себя с мифическим певцом, также случайно избег гибели, не разделив наказания, понесенного его друзьями и единомышленниками из декабристских тайных обществ. В свою очередь осознание Пушкиным случайности своего спасения показывает, насколько тесной и органической считал он сам свою связь с декабристским движением.

Пушкин реализует поэтическую идею стихотворения созданием системы аллюзий, намеков. Но ведь это же самое делает и Лермонтов, создавая сложный и тонко исполненный парафраз на тему декабристской лирики, не только варьирующий ее излюбленные мотивы и образы, но и представляющий в концентрированном виде то, что разрабатывалось в гражданских стихотворениях декабристских и околодекабристских поэтов — от А. Бестужева и Рыльева до Полежаева и Пушкина. Здесь — и потерпевший крушение мореплаватель, и парус, мелькающий над «синей пучиной», и «однообразный ропот набегающих волн», а главное — «бури и битвы», по которым тоскует лирический герой этой маленькой поэмы в прозе и которые должны были бы составить смысл и радость его жизни.

Вряд ли существует необходимость подробно говорить о таких стихотворениях, как «Моряки» Языкова, «Песнь погибающего пловца» Полежаева, «Парус» Лермонтова (позднейшее отражение той же темы), связь с которыми обнаруживает концовка повести: эти произведения служили предметом истолкования не однажды, и их декабристский смысл никем не подвергался сомнению. Наиболее многозначительной представляется нам связь именно с «Арионом», и причина этого та, что и «Арион» и «Герой нашего времени» интерпретируют одно и то же событие русской истории — поражение дворянской революции.

«Бури и битвы», о которых говорится в концовке повести «Княжна Мери», не обозначают, конечно, событий исключительно личной жизни героя, как это может показаться на первый взгляд. Невероятно, чтобы Печорин, наделенный сильной волей и выдающимся интеллектом, мог счесть «бурями» свои отношения с женщинами, какой бы глубины и остроты ни достигали душевные переживания, порожденные этими отношениями. Столь же невозможно было бы для Печорина назвать «битвами» схватку с пьяным казаком или дуэль с Грушницким, хотя бы и происходившую на расстоянии в шесть шагов и на краю пропасти. Следовательно, под «бурями и битвами» нужно понимать события более широкого — назовем прямо — социального плана, события, имевшие место в петербургский период жизни Печорина и оставшиеся за рамками лермонтовского романа. В 30-е годы прошлого века в жизни русского

¹⁰ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, ч. 1, Изд. АН СССР, 1948, стр. 58.

общества не было «бурь и битв», способных оставить след в сознании человека печоринского ранга, и, следовательно, указание на них отсылает нас к более раннему времени. Ближайшее «бурное» событие исторического масштаба, которое мог иметь в виду Печорин, — потерпевшее крах восстание декабристов, и именно этим объясняется сходство концовки повести «Княжна Мери» с «Арионом».

Таким образом, и расшифровка лирической записи в дневнике возвращает нас в круг декабристских представлений, ибо «анализ стиля есть и анализ политической установки автора, даже если мы анализируем любовное стихотворение».¹¹

Печорин — человек декабристского круга, переживший крушение своих общественных идеалов и томящийся в душевной атмосфере николаевского царствования, а роман «Герой нашего времени» — лебедина песнь декабризма и одновременно реквием, которым гениальный эпигон дворянской революции Лермонтов с потрясающей силой оплакал ее гибель.

3

Для выяснения идейной проблематики лермонтовского романа немаловажное значение имеет повесть «Фаталист», истолкование смысла которой до сих пор затрудняет исследователей.¹²

Белинский в известной статье 1840 года посвящает ей считанные строки, утверждая, что основная идея повести «есть фатализм», определяемый критиком как «предрассудок — явно выходящий из положения Печорина, который не знает, чему верить, на чем опереться, и с особенным увлечением хватается за самые мрачные убеждения, лишь бы только давали они поэзию его отчаянию и оправдывали его в собственных глазах».¹³

Это мнение Белинского, верно характеризующее отсутствие у Печорина высокой жизненной цели и его романтическое стремление скрашивать «поэзией» свое отчаяние, разделяется — или, по крайней мере, не оспаривается — всеми без исключения исследователями, писавшими о романе. А вместе с тем Белинский прав только отчасти.

В самом деле, верно ли, что идея повести «есть фатализм»? Фаталист ли Печорин?

Текст повести одинаково легко позволяет ответить на этот вопрос и да и нет. так как при желании можно найти цитаты, подкрепляющие любой из этих ответов. Само название повести — «Фаталист» — несколько не снимает двусмысленности, а скорее усиливает ее: здесь ощущается та же игра, которую Лермонтов ведет с читателем, заканчивая предисловие к «Журналу Печорина»: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — „Да это злая ирония!“ скажут они. — Не знаю» (стр. 249). Подобным же образом Лермонтов ничего «не знает» — вернее, не хочет говорить прямо — и о фатализме Печорина.

Обратимся, однако, к анализу лермонтовского текста. В кружке офицеров, собравшихся у батальонного командира майора С***, заходит разговор о «предопределении», «о том, что мусульманское поверье, будто

¹¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики, стр. 26.

¹² Глава о «Фаталисте», как и вся статья, является извлечением из работы, обсуждавшейся в декабре 1957 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Автор с удовлетворением отмечает, что к его точке зрения присоединился участвовавший в обсуждении Д. Е. Тмарченко (см. кн.: Д. Е. Тмарченко. Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 93—98).

¹³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 261.

судьба человека написана на небесах, находит и между... христианами многих поклонников» (стр. 338). Общество разделяется на два лагеря: одни считают, что «предопределение» существует, другие это отрицают. Стронник первого мнения поручик Вулич идет на пари, которое предлагает Печорин, выступающий против «предопределения». В этом месте поведение Печорина обнаруживает некое противоречие: с одной стороны, он отрицает «предопределение», с другой — единственный из всех присутствующих — он видит «печать смерти» на «бледном лице» Вулича и даже говорит ему об этом. Но противоречие это — только кажущееся: печоринское предчувствие в отношении Вулича — результат сильного нервного напряжения и почти полной уверенности в том, что пари по существу является самоубийством для его противника. Недаром после того, как это самоубийство не состоялось, Печорин растерянно, но и с облегчением говорит Вуличу: «...не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы должны нынче умереть...»

Вскоре, однако, предчувствие Печорина как будто сбывается: Вулич, возвращаясь домой по пустынной улице, встречается с пьяным казаком, окликает его и падает мертвым под ударом пашки. Но, если внимательно проанализировать обстоятельства смерти Вулича, то окажется, что она для Лермонтова была случайной. Во-первых, Печорин отмечает, что казак, может быть, прошел бы мимо, не заметив его (Вулича), если б Вулич, вдруг остановясь, не сказал: «Кого ты, братец, ищешь?» Во-вторых, Лермонтов намеренно снижает обстановку, окружающую Вулича накануне смерти, лишает ее эстетических покровов: Вулич, обрисованный хотя и сдержанно, но с явной симпатией, человек высоких правил чести и безусловно храбрый, гибнет от руки пьяного казака, только что зарубившего свинью. Такое заведомое снижение понадобилось Лермонтову для того, чтобы подчеркнуть бессмысленность, случайность гибели Вулича, в которой, следовательно, не было по замыслу Лермонтова ничего «предопределенного», фатального.

Далее, при попытке обезоружить казака, запершегося в пустой хате, после убийства Вулича, казачий есаул, который вел с убийцей переговоры через дверь, говорит ему: «... уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей судьбы не минуешь» (стр. 346). Подобную же фразу — «видно, уж так у него на роду было написано» (стр. 347) — произносит Максим Максимыч, выслушав рассказ Печорина о происшествии с Вуличем.

Здесь знаменательно то, что безоговорочную, так сказать, стихийную веру в «судьбу» Лермонтов оставляет на долю персонажей, которые заведомо не являются выразителями его идей, что также есть способ компрометации фаталистического мировоззрения. Не менее характерно в этом смысле, что «судьба» пьяного казака, предсказанная ему есаулом, «сбывается» не прежде того момента, как появляется Печорин, человек, по-настоящему активно относящийся к жизни, «гоняющийся» за нею, по выражению Белинского.

В повести есть место, где Лермонтов воспроизводит размышления Печорина после проигранного пари: «Я возвращался домой пустыни переулками станицы; месяц полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником!» (стр. 342—343).

Эти размышления, как видим, выходят далеко за рамки индивидуальной человеческой судьбы и представляют собою нечто вроде попытки осмыслить движущие силы исторического процесса. Осмысление ведется Печоринным по линии негативной: «судьба» в религиозно-мистическом понимании, отразившемся в «услужливой астрологии» предков, не имеет ни малейшего значения в жизни отдельных людей и целых народов; их «битвы и торжества» обусловлены чем-то иным, чего Печорин прямо не называет. Но уже само отрицание «судьбы» как мистической, иррациональной категории делает Печорина противником исторического фатализма, имевшего в 20-е, 30-е, да и в позднейшие годы вполне определенный — и при том реакционный — смысл.

Здесь уместно вспомнить о полемике по этому вопросу, возникшей вскоре после выхода в свет первых восьми томов «Истории Государства Российского» Карамзина. В полемике, помимо других лиц, приняли участие П. А. Вяземский (на стороне Карамзина), А. С. Пушкин, М. Ф. Орлов и Никита Муравьев, суждения которого в данном случае нас и интересуют.

Критикуя Карамзина, утверждавшего, что в истории действует, ею управляет «провидение», то есть божественная воля, которой люди ничего не могут противопоставить и которая даже из «государей» выбирает своими орудиями лишь немногих, Никита Муравьев настойчиво проводил мысль о том, что исторические процессы обусловлены внутренней закономерностью и вытекают из «естественного хода вещей». При этом, в противоположность Карамзину, он подчеркивал активную роль человека в истории. «Она (история, — А. Т.), — писал Никита Муравьев, — возжигает соревнование веков, пробуждает душевные силы наши и устремляет к тому совершенству, которое суждено на земле. Священными устами истории праотцы взывают к нам: „Не посрамите земли Русския!“» (I, 334). Воля и стремления активной личности (по терминологии Никиты Муравьева — «страсти») «суть необходимые принадлежности и орудия промысла», поскольку именно через них осуществляется исторический прогресс.¹⁴

Взгляды, близкие изложенным выше, были свойственны многим декабристам, в частности В. К. Кюхельбекеру и К. Ф. Рылееву. Последний в философском фрагменте «О промысле» писал: «Человек свят, когда [поступает по законам,] соглашается поступки с делами промысла.

Человечество не имеет свободы воли.

Усовершенствование есть цель, к которой стремится [человечество] оно по предназначению промысла; история всех народов служит тому неопровержимым доказательством. Никакие усилия Омаров не в состоянии остановить его на сем пути; высокие истинны, обнаруженные однажды мудрецами, бессмертны. Это такие монеты, штемпель которых от времени не изглаживается, но, напротив, еще делается явственнее. Вот почему ни одна истина древних мудрецов не пропала для нас.

Человек в частности одарен свободой воли, он властен делать или не делать то, что внушают ему страсти или рассудок; но его деяния худы или хороши только в отношении к нему; [тут также кажется не нужно доказательств] на судьбу же всего человечества они не имеют никакого влияния, особенно когда они не согласовались с видами промысла. Противоречия намерений с последствиями деяний человеческих ясным служат тому доказательством. Брут, желая спасти мир от деспотизма, убил Цезаря. Деяние хорошее, но оно не имело влияния на судьбу

¹⁴ См.: Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии, с примечаниями и объяснениями М. Погодина, ч. II. М., 1866, стр. 200. Подробнее об этой полемике см. в «Литературном наследстве» (т. 59, 1954, стр. 557—598, разд. «Декабристы — критики „Истории Государства Российского“»).

человечества, ибо не было согласно с видами промысла. Таким образом, приняв за основную истинну, что человек в частности свободен, а человечество нет, можно и должно будет поставить нравственным законом для наших деяний: поступай так, чтобы твои поступки не противоречили воле промысла. Но спросят: каким образом распознать волю сию? — Воля промысла изъясняется в духе времени.¹⁵

И Никита Муравьев, и Рылеев в своих суждениях об истории являются, следовательно, детерминистами: первый утверждает «естественный ход вещей», второй провозглашает, что «человечество не имеет свободы воли», допуская в то же время эту «свободу» для индивидуума. Понятие исторического прогресса («усовершенствие») также свойственно тому и другому. Однако Рылеев вводит новую по сравнению с Никитой Муравьевым категорию — «дух времени», содержание которой из фрагмента не уясняется.

Между тем, в план историко-философского трактата «Дух времени или судьба рода человеческого» Рылеев заносит такие параграфы: «Рим. Его владычество. Свобода в нем. Цезарь. Дух времени». «Феодальная система и крестовые походы. Дух времени». «Лютер. Свободомыслие в религии. Дух времени». «Наполеон. Свержение его. Дух времени».¹⁶

Нетрудно заметить, что в этом плане неосуществленного трактата автор связывает «дух времени» с переломными эпохами в истории человечества: диктатура Цезаря, начавшая собой императорский период в Риме, крестовые походы, ознаменовавшие первый кризис феодализма, затем Реформация и, наконец, — диктатура Наполеона и его падение. «Дух времени» — это движущая сила исторического процесса, понимаемого Рылеевым диалектически: с точки зрения абстрактного свободолюбия убийство тирана Цезаря — «деяние хорошее», но оно «не было согласно с видами промысла», который «изъясняется в духе времени», и потому оказалось ненужным. Иными словами, Рылеев сознавал, что кризис республиканского строя в Риме в I веке до нашей эры мог кончиться только двумя вещами: или гибелью римского государства, или установлением твердой императорской власти, которая, восторжествовав, воплотила в себе «дух времени».

По Рылееву, в ходе дальнейшего развития истории «дух времени» реет уже не над представителями власти, а над теми, кто вступает в борьбу с нею. В частности, Рылеев видит его проявление в эпоху крестовых походов, в результате которых на историческую арену впервые выходит буржуазия как новая политическая сила, противостоящая господству феодальных отношений; «дух времени» вызывает религиозные войны XV—XVI веков, закончившиеся отпадением от власти пап чуть ли не половины Европы, он же на глазах Рылеева и при его участии ниспровергает Наполеона.

Наибольшую конкретность и политическую актуальность «дух времени» получает, однако, не в историко-философских набросках Рылеева, а в его поэзии. Поэт прямо высказывает то, что еще только зрело в мыслителе и искало подходящие формы выражения. Напомним следующие строки стихотворения «Гражданин»:

Я ль буду в роковое время
 Позорить гражданина сан
 И подражать тебе, изжененное племя
 Переродившихся славян?
 Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
 В постыдной праздности влачить свой век младой
 И изнывать кипящею душой
 Под тяжким игом самовластья!

¹⁵ К. Ф. Рылеев. Полное собрание сочинений. «Academia», 1934, стр. 417—418.

¹⁶ Там же, стр. 412.

Пусть юноши, своей не разгадав судьбы,
 Постигнуть не хотят *предназначенья века*
 И не готовятся для будущей борьбы
 За угнетенную свободу человека.¹⁷

Или еще строки более раннего стихотворения, где «дух времени» прямо выступает как тождество «предназначения века»:

Заплатимте тому презрением холодным,
 Кто хладен может быть к страданиям народным.
 Старайтесь разгадать цель жизни человека,
 Постичь дух времени и назначенье века.¹⁸

Подводя итог беглому анализу воззрений декабристов на историю, можно сказать, что для них и в их эпоху «дух времени» был адекватен революционному духу, который поднимал народы на борьбу против «тяжкого ига самовластья».

Но возвратимся к лермонтовскому тексту. Выше мы констатировали, что Печорин, с его иронией в отношении «услужливой астрологии», является противником исторического фатализма. Естественно предположить, что, будучи учеником французских материалистов XVIII века (на это мы также имели случаи указать), он должен признавать и выдвинутую ими идею обусловленности исторического процесса, идею детерминизма. Так оно, собственно, и есть, и эти черты — отрицание «рока» и признание детерминизма — позволяют сопоставлять взгляды Печорина с воззрениями декабристов. Но детерминизм Печорина имея, по-видимому, общее происхождение с детерминизмом декабристов, в условиях 30-х годов претерпел настолько существенную эволюцию, что в конце концов наполнился содержанием, прямо противоположным исходному.

Если для всех декабристов до разгрома движения (а для многих — и после) характерна была идея прогрессивного развития общества, если Пушкин в 1827 году пишет послание декабристам в Сибирь, а А. И. Одоевский отвечает на него известным боевым стихотворением, если, наконец, М. С. Лунин в 1837 году записывает в своей «Ехégèse»: «Через несколько лет те мысли, за которые приговорили меня к политической смерти, будут необходимым условием гражданской жизни» (III, 184), а М. А. Фонвизин в 1851 году пишет трактат «О социализме и коммунизме» (III, 199—204), то некоторая — и притом значительная — часть бывших членов тайных обществ и близких к ним лиц, уже начиная со второй половины 20-х годов, порывает со своими недавними идеалами.

Это «поправение» в определенном смысле распространилось и на тех декабристов, чья верность вольнолюбивым идеалам в течение всей их жизни не подлежит сомнению. Многие бывшие участники тайных обществ перенесли свои философские искания из области социологии в сферу религиозно-мистическую, пытаясь найти некий синтез революционных и религиозных идей. Это сказалось в увлечениях М. С. Лунина «очищенным» католицизмом, в утверждениях М. А. Фонвизина, что «из всех законодателей Моисей был самый радикальный в смысле коммунистском», а «первая христианская церковь в Иерусалиме была святейшим коммунизмом» (III, 202, 203).

В этом проявилась одна из сторон той сложной эволюции, которую претерпела декабристская идеология после разгрома движения. Но нас интересует другая сторона: глубокое и выстраданное неверие в возможность переустройства общества (по крайней мере, при жизни ближай-

¹⁷ Там же, стр. 255—266 (курсив мой, — А. Т.).

¹⁸ К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Изд. писателей в Ленинграде [1934], стр. 363.

ших поколений) на тех началах, которые признавались декабристами за разумные и справедливые.

Именно здесь следует искать источник пессимистических настроений таких стойких деятелей декабризма, какими были, например, А. И. Одоевский и А. А. Бестужев. Пафос поэтического творчества первого из них в конце 30-х годов — призывание смерти, стремление «в иной, прекрасный мир». Это с большой лирической силой выражено в стихотворениях «Куда несетесь вы, крылатые станицы?» (1837) и «Моя перь» (1838).

Эти стихотворения, несмотря на присущий им пессимистический тон, вовсе не означали отказа от свободолюбивых идеалов, воспевавшихся Одоевским раньше: по верному замечанию Лермонтова, он сохраняет «веру гордую в людей и жизнь иную»;¹⁹ не определяется смысл этих стихотворений и предчувствием личной гибели поэта, так явно облегающим их трагической атмосферой. Главное в них — ощущение, или еще более — осознание гибели целого поколения, выступившего в революции, гибели сверстников поэта, добровольно ставших «*enfants perdus*» русской истории.

Такое толкование находит опору и в творчестве А. А. Бестужева, не только в его художественных произведениях вроде рассказа (а точнее — психологического этюда) «Он был убит» или «Журнала Вадимова» (оба 1834), но и в письмах — особенно в известном письме к брату Павлу по поводу смерти А. С. Пушкина. Бестужев писал: «Я глубоко потрясен трагическим концом Пушкина... Я не сомкнул глаз в продолжение ночи, а утром был уже на крутой дороге, которая ведет к монастырю Святого Давида, тебе известному. Придя туда, я зову священника и заказываю заупокойную службу на могиле Грибоедова, могиле поэта, попираемой стопами профанов, могиле без камня, без надписи! Я плакал тогда, как плачу теперь горячими слезами, плакал о друге и товарище по оружию, о себе самом; и когда священник возгласил: „За убиенных бояр Александра и Александра“ — я разрыдался до удушья — эта фраза показалась мне не только воспоминанием, но и предсказанием... Да, я чувствую, что моя смерть тоже будет насильственной, необычной и близкой... Моя единственная мольба — это не умереть ни на одре страданий, ни на поединке!.. Какая, однако, судьба тяготет над всеми поэтами нашего времени! Вот трое из них погибли, и какой смертью все трое!»²⁰

Приведенный текст настолько выразителен сам по себе, что не нуждается в комментариях. Упоминаемые Бестужевым «трое» — Рылеев, Грибоедов и Пушкин, к которым вскоре присоединились сам автор письма и его «товарищ по оружию» Одоевский, принадлежавшие к лучшим людям своего поколения, к тем, кто сумел и захотел «постичь дух времени и назначение века». И это настроение обреченности, жертвенности, которым овеяна каждая строка бестужевского письма, имеет, конечно, одну природу с жертвенностью «Исповеди Наливайки». Дело несколько не меняется от того, что историческое содержание идеи жертвенности у Рылеева в 20-е годы было иным, чем у Бестужева и Одоевского в 30-е: *тогда* необходимо было заразить ею современников, чтобы поднять их на борьбу, *теперь* нужно укрепить их в мысли о необходимости и святости их жертвы для будущего. И надо сказать, что оба идеолога позднего декабризма оказались достойными возложенной на них

¹⁹ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, стр. 131.

²⁰ Письмо П. А. Бестужеву из Тифлиса от 23 февраля 1837 года. «Отечественные записки», 1860, июль, стр. 71 (подлинник по-французски). См. также: А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1958, стр. 673—674.

историей задачи: свой «скорбный труд» они исполнили с немалым мужеством и стойкостью, чем Рылеев свой.

Но какое, однако, отношение все это имеет к Печорину? И можно ли говорить о жертвенности в связи с именем человека, которого даже снисходительный к нему Белинский соглашается считать «эгоистом»?

Ответим сразу: да, можно. Идеальная структура лермонтовского романа настолько сложна, что она приучает исследователя не доверять видимостям и улавливать истину там, где она выступает под личиной иллюзии. Одной из таких видимостей и является в романе пресловутый «эгоизм» Печорина, «эгоизм», бесспорный только в плоском, бытовом понимании слова, как это с достаточной убедительностью показал тот же Белинский.

Вот Печорин, любуясь звездным небом, размышляет о «предопределении». Отвергая мысль о его существовании, Печорин отнюдь не склонен отрицать значения этой — пусть ложной — идеи для человеческой истории: «...какую силу воли придавала им (предкам, — А. Т.) уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!..» (стр. 343).

Дальше идет часто цитируемое место, представляющее собою, по справедливому указанию историков литературы, парафраз лермонтовской «Думы»: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность, и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою» (стр. 343).

Если внимательно проследить за этими размышлениями Печорина, то в них обнаруживается странный провал: от «предков» с их «уверенностью» в «предопределении» мысль его как будто делает скачок в несколько столетий и останавливается на «жалких потомках». А где же промежуточные исторические периоды? Где эпоха 20-х годов, деятели которой хотя и близки к печоринскому поколению хронологически, но вовсе не заслуживают эпитета «жалких»?

Трудно предположить, что Печорин ничего не слышал о декабризме и декабристах, и просто невозможно допустить это в отношении Лермонтова. Вероятно, дело здесь в чем-то другом.

В своих размышлениях Печорин приписывает «предкам» способность «к великим жертвам... для блага человечества». О каких «предках» идет здесь речь? Неужели о древнерусских? Нам думается, что искать их следует уж никак не в русском средневековье, а гораздо ближе, ибо речь здесь идет, по-видимому, не столько об отдаленных древнерусских «предках», сколько о людях 20-х годов, о декабристах, являющихся *единственными* деятелями русской истории (не считая одиноких фигур в XVIII веке), о которых можно было в 30-е годы сказать, что они способны «к великим жертвам... для блага человечества».

Таким образом, заполняется тот провал в размышлениях Печорина, который иначе было бы очень трудно объяснить; более того, сопоставление «предков» с «жалкими потомками» без учета промежуточных исторических эпох означало бы полное отрицание какого бы то ни было значения декабризма в русской истории — вещь для Лермонтова невозможная, а если вспомнить, что в данном случае Лермонтов и Печорин солидарны (один как автор «Думы», а другой как автор повторяющего ее пассажа «А мы, их жалкие потомки...»), то это вещь,

невозможная и для Печорина.²¹ От прямого упоминания, а тем более характеристики эпохи 20-х годов Лермонтов должен был воздержаться по цензурным условиям.

Каково же все-таки отношение Печорина к идее жертвенности? По-видимому, сложное. С одной стороны, он утверждает, что «пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни», и окружает поэтическим ореолом способность «к великим жертвам... для блага человечества», что выдает его близость к идеологии 20-х годов, обнаруживает истоки его декабристского мироощущения; с другой же стороны, «счастье» он считает «невозможным», понимая, без сомнения, это «счастье» не только как неблагоприятно сложившуюся индивидуальную судьбу (хотя он говорит: «собственное наше счастье»), но и как функцию разумного общественного устройства. Эта черта — осознание невозможности «счастья» — результат эволюции декабристских идей после разгрома восстания, эволюции, которую проделала определенная, связанная с движением группа лиц, по тем или иным причинам не обладавшая стойкостью и последовательностью политических взглядов. К этой группе мы и относим Печорина.

Детерминизм декабристов, воспринятый ими у французских просветителей и характеризовавшийся верой в исторический прогресс, наполнился для людей типа Печорина новым, пессимистическим содержанием; «естественный ход вещей», прокламированный Никитой Муравьевым, не отменялся, но он уже не вел к «благу человечества», а заканчивался тупиком, единственный выход из которого представляла смерть. Именно поэтому в прозаический парафраз «Думы» не вошла ее знаменитая концовка:

и гражданина,

И прах наш, с строгостью *судьи*
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.²²

«Потомок», который станет «судьей и гражданином», должен жить в другом обществе, разумнее и лучше устроенном, чем то, в котором жил Печорин. Но Печорин не верил в такое общество, и, следовательно, «потомок» не мог быть для него ни «судьей», ни «гражданином». Его размышления являются прямым ответом Никите Муравьеву. «Священными устами истории праотцы взывают к нам: „*Не послалите земли Русския!*“» — говорит Никита Муравьев на заре декабристского движения; «А мы, их жалкие потомки... мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность...» — отвечает Печорин в 30-е годы.

Более того, Печорин, «скептик и матерьялист», осознает банкротство декабристских идеалов не только по отношению к будущему, но и по отношению к прошлому: когда он говорит о том, что «наши предки бросались от одного заблуждения к другому», он, по-видимому, в первую очередь также имеет в виду декабристов, чьи идеалы оказались в его глазах «заблуждениями», хотя и сохраняющими эстетическую ценность. «Жертвовать собою для счастья других — прекрасно, но *тогда* (в 20-е годы) это оказалось бесполезным, *теперь* (в 30-е годы) это по-

²¹ Сопоставляя «предков» и «потомков», Печорин как будто бы относит себя к последним: «А мы, их жалкие потомки...» Но так обстоит только на первый риторическое значение и не отражает собственной позиции героя, который всем своим духовным строем принадлежит к «предкам».

²² М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, стр. 114 (курсив мой, — А. Т.).

просту невозможно, ибо никто этой жертвы не ждет и не примет» — так можно подытожить размышления Печорина по этому вопросу.

И все-таки по своей сущности Печорин остается декабристом. Как это ни парадоксально, но скомпрометированные в его глазах декабристские идеалы навсегда завладели им; они подняли Печорина над поколением 30-х годов, и они же ограничили его исторический горизонт, помешав увидеть жизнеспособность новых, только что нарождавшихся сил, которые вливались в освободительное движение эпохи.

В повести «Княжна Мери» есть запись, которая сделана Печориным, конечно, по другому поводу, но отмеченная в этой записи черта характера относится, без сомнения, и к интересующему нас аспекту. «Нет в мире человека, — записывает Печорин, — над которым прошедшее приобрело бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и увлекает из нее все те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (стр. 273).

В 30-е годы развернулась деятельность московских студенческих кружков, из которых вышли Герцен, Огарев и Белинский. С одним из членов герценовского кружка — Н. Сатиным, своим бывшим однокашником по университетскому Благородному пансиону, встречался Лермонтов на Кавказе в 1837 году. Тогда же состоялась у Лермонтова и первая встреча с Белинским. Известно, что эти встречи прошли почти бесследно для их участников. Воспитанному на декабристских идеалах Лермонтову была чужда немецкая идеалистическая — целиком созерцательная — философия и, в частности, правогегельянские взгляды. Как справедливо отметил Б. М. Эйхенбаум,²³ лермонтовская «Дума» явилась, между прочим, и моральным осуждением этих взглядов:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.²⁴

Таким образом, подчеркнув свою особую позицию по отношению к освободительному движению 30-х годов, представленному людьми нового поколения, Лермонтов, естественно, не мог связать с ним и своего героя — Печорина. Декабристское движение выглядело несравненно могущественнее студенческих сборищ, на которых при свете голубого пламени жженки велись бесконечные «русские» споры на тему о немецком «любомудрии». И все-таки это как будто бы могущественное движение потерпело крах; тем более должен был окончиться ничем умозрительный протест двух-трех десятков школяров против порядка, издревле охраняемого законами, церковью и сотнями тысяч солдатских штыков.

В свете всего сказанного выше проясняется и вопрос о «фатализме» Печорина: дело не только в том, что лермонтовский герой «не знает, чему верить, на чем опереться, и с особенным увлечением хватается за самые мрачные убеждения, лишь бы только давали они поэзию его отчаянию», но и в том, что он лично пережил крушение дворянской революции как ее возможный участник. И это событие, связанное для него с самыми сильными и самыми радостными переживаниями, теперь, в 30-е годы, осталось позади. В будущем уже не могло произойти ничего столь же трагического и столь же блистательного: Печорина и окружала, и ожидала скучная проза николаевской действительности.

²³ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 52.

²⁴ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. II, стр. 113.

Именно этим, а совсем не верой в «предопределение», и объясняется то, что он не только не дорожит жизнью, ставшей в его глазах бесполезной, а даже как будто нарочно гоняется за смертью, играет с нею.

4

Большой интерес представляет вопрос о том, был ли разгадан декабристский смысл романа современниками Лермонтова, в частности писавшими о нем критиками. Само собою разумеется, что ни один из журналистов 40-х годов, разгадав этот смысл, при всем желании не смог бы *прямо* написать об этом. Барон М. А. Корф, один из первых официальных историков декабризма, имея в виду цензурный запрет, преграждавший доступ в печать каким бы то ни было упоминаниям о декабрьских событиях 1825 года и их участниках, отмечает: «...русские писатели ограничены условиями сколько необходимой, столько же и благодетельной в общественном нашем устройстве цензуры».²⁵ За все тридцатилетие, протекшее со дня восстания и до амнистии в августе 1856 года, «благодетельная цензура» разрешила напечатать в 1847 году всего-навсего одно сочинение — «Историческое обозрение царствования государя императора Николая I» Н. Устрялова, касающееся декабристской темы. Правда, первые материалы, связанные с событиями 14 декабря, были напечатаны в России значительно раньше — в 1826 году, когда вышло «Донесение Следственной Комиссии 30 мая 1826 года», но оно не проходило обычной цензуры. Характерно также то, что книга Корфа, написанная не только с верноподданнических позиций, но и по заказу царской семьи, стала известна публике лишь в 1857 году, то есть опять-таки после амнистии и спустя десять лет после написания. До этого корфовский опус издавался дважды в количестве 25 экземпляров и распространялся среди членов царской семьи и наиболее высокопоставленных сановников.

Насколько в царствование Николая I было однозвучно всякое (не только печатное!) упоминание о декабризме и декабристах,²⁶ свидетельствует, например, тот факт, что сам царь для обозначения участников декабрьских событий употреблял описательную формулу-шифр: «mes amis du quatorzième» («мои друзья по четырнадцатому»).

Вместе с тем не только упоминания о декабристах (правда, всегда так или иначе зашифрованные), но и их литературные произведения стали проникать на страницы печати вскоре же после суда. Достаточно напомнить только хорошо известные факты. В «Невском альманахе на 1827 год» была опубликована повесть А. А. Бестужева «Замок Эйзен», а в 1828 году издана отдельной книжкой первая песнь его поэмы «Андрей, князь Переяславский» (конечно, без имени автора и даже без его ведома). В последующие годы (начиная с 1830-го) А. А. Бестужев печатался уже регулярно в лучших петербургских и московских журналах того времени. При этом, как доказали в своих работах советские исследователи, он не только не оставил пропаганду декабрист-

²⁵ Восшествие на престол императора Николая I-го. Составлено по Высочайшему повелению статс-секретарем бароном Корфом. Третье издание (первое для публики). СПб., 1857, стр. VI.

²⁶ Это «табу» распространялось и на произведения европейских литератур. Так, А. Дюма-отец, напечатавший в 1839 году в Париже роман о декабристах «Учитель фехтования» («Le Mémoire d'un maître d'armes»), несмотря на свою громкую писательскую славу, даже не осмелился просить визу на въезд в Россию, заранее зная, что царь его не пустит. Мечта Дюма посетить Россию исполнилась лишь двадцать лет спустя, после смерти Николая. В России была запрещена также поэма известного немецкого романтика А. Шамиссо «Изгнанники» («Die Verbannung»), связанная с именами К. Ф. Рыльева и А. А. Бестужева.

ских идей, но в значительной мере углубил ее и усовершенствовал ее методы.²⁷

В эти же годы вышли из печати произведения (стихи и неоконченный роман) А. А. Шишкова, печатались стихотворения Ф. Н. Глинки; многие писатели выбирали отрывки из произведений декабристов для эпиграфов, зачастую сознательно (как, без сомнения, Пушкин) используя этот традиционный стилистический прием в качестве одного из средств пропаганды декабристской литературы.

Таким образом, замалчивание декабристской темы, вопреки намерениям Николая I и его правительства, не сделалось абсолютным, что уже само по себе является обнадеживающим для исследователя, который пожелал бы проследить отражение этой темы в том или ином литературном документе эпохи.

Заводя речь в этой связи о «Герое нашего времени», естественно вспомнить прежде всего о Белинском, одном из первых истолкователей романа, чьи суждения сохраняют свою ценность по сей день.

Тут можно было бы процитировать из его известной статьи 1840 года строки, аттестующие Печорина как «таинственное лицо», «героя», который «как будто бы показывается под вымышленным именем, чтобы его не узнали», или указание на «что-то неразгаданное, как бы недоговоренное»,²⁸ что, по мнению Белинского, содержится в лермонтовском романе. Присовокупив к этому еще кое-какие места из названной же статьи, можно было бы, с большей или меньшей долей *внешней* убедительности, построить гипотезу о том, что декабристская основа «Героя нашего времени» была Белинским угадана.

Однако, как ни соблазнительно было бы использовать авторитет великого критика в поддержку нашей концепции, такой путь кажется нам мало плодотворным. Дело в том, что, как совершенно справедливо указал Б. М. Эйхенбаум, «конец 30-х годов был моментом формирования новой русской интеллигенции, нового „поколения“ — уже вне декабристских традиций и часто даже с враждебным к ним отношением»,²⁹ и Белинский был едва ли не самым ярким и типичным представителем именно этой новой интеллигенции. По меткому выражению Б. М. Эйхенбаума, «он (Белинский, — А. Т.) не стал бы причислить себя, как Герцен, к „разбуженным этим великим днем“ (14 декабря) и вести всю летопись своей умственной жизни от этого дня».³⁰

Как раз эта непричастность к декабристским традициям, ощущение 20-х годов как какой-то отдаленной, архаической эпохи и помешали Белинскому уловить связь с декабризмом не только «Героя нашего времени», но и тех произведений Лермонтова, относительно которых эта связь позднее была доказана с полной несомненностью.

Именно отсюда идет та черта в понимании Белинским лермонтовского романа и, в частности, характера его главного героя, которую отметил Н. Г. Чернышевский: «Белинский прекрасно понимает характер Печорина, но только с отвлеченной точки зрения, как характер европейца вообще, дошедшего до известной поры духовного развития, и не отыскивает в нем особенностей, принадлежащих ему, как члену нашего, русского общества».³¹

Как на первый взгляд ни странно, но писания критиков охранительного лагеря для понимания социальной сущности печоринского

²⁷ См., например, книгу В. Г. Базанова «Очерки декабристской литературы» (Гослитиздат, М.—Л., 1952).

²⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 199, 267.

²⁹ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова, стр. 50.

³⁰ Там же, стр. 6.

³¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, Гослитиздат, М., 1947, т. III, стр. 241.

характера дают материала больше, чем можно найти у Белинского. Излишне здесь прибавлять, что это объясняется не талантами Шевырева или Бурачка; дело просто в том, что они *конкретнее* воспринимали и самого Лермонтова, и его творчество. Для них Лермонтов был прежде всего *дворянский* писатель, призванный средствами искусства укреплять идеологию дворянской государственности. Роман Лермонтова не только не служил этой цели, но всю логикой образной системы, всеми элементами идейной структуры отвергал ее. Попутно он отвергал и традиционные понятия о нравственности и религии. Это выходило за рамки тех конфликтов, которые разрешаются в ходе журнальной полемики (хотя непременно ее и подразумевало), и расценивалось как — в конечном счете — классовое отступничество.

С. Бурачок писал о «Герое нашего времени»: «Весь роман — эпитаграмма, составленная из непрерывных софизмов, так что философии, религиозности, русской народности и следов нет».³² Характеризуя Печорина, критик утверждал, что ум этого героя — «пустая мельница одних эпитаграмм на все и про все; ум, которому черное кажется белым, а белое — черным».³³ В качестве лейтмотива, периодически возникающего на протяжении всей статьи, Бурачок выбрал тезис о том, что в романе «нет ни религиозности, ни народности».³⁴

Атеисту и скептику Печорину Бурачок противопоставлял Максима Максимыча, «героя прошлых времен, простого, добросердечного, чуть-чуть грамотного, слугу царю и людям на жизнь и смерть». «... Максим Максимыч — весь целиком! — живой; и был бы единственным отрадным лицом во всей книге, если б живописец, для большего успеха своего „героя“, не вздумал оттенить добряка штабс-капитана отливом d'un bon homme, — смешного чудака».³⁵

С Бурачком солидаризировался и С. Шевырев, суждения которого о «Герое нашего времени» отличаются в целом гораздо большей тонкостью по сравнению с суждениями его петербургского коллеги. «Печорин, — писал Шевырев, — не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident...»³⁶ И еще: «Апатия, следствие развращенной юности и всех пороков воспитания, породила в нем томительную скуку; скука же, сочетавшись с непомерною гордостью духа властолюбивого, произвела в Печорине злодея. Главный же корень всему злу западное воспитание, чуждое всякого чувства веры».³⁷

Образ Максима Максимыча, вслед за Бурачком, Шевырев оценил положительно: «Какой цельный характер коренного русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования... Вот тип этого характера, в котором отзывается наша древняя Русь».³⁸

Итак, к чему же сводится то, что инкриминировали Лермонтову его обвинители из лагеря реакционной критики?

Во-первых, к *атеизму* (отсутствию «всякого чувства веры»); во-вторых, к *чужеродности* мировоззрения («ничего существенного относительно к чисто русской жизни»); в-третьих, к *равнодушию* (притом враждебному!) *к судьбам дворянской государственности* (Печорин — не «слуга царю... на жизнь и смерть»).

³² «Маяк современного просвещения и образованности», 1840, ч. IV, гл. IV, стр. 211

³³ Там же, стр. 214.

³⁴ Там же, стр. 217.

³⁵ Там же, стр. 211.

³⁶ «Москвитянин», 1841, № 1, стр. 536.

³⁷ Там же, стр. 532.

³⁸ Там же, стр. 523—524.

Но ведь, помимо прочего, в этом состояли также обвинения, предъявленные в свое время идеологами дворянства деятелям декабристских тайных обществ.

Адмирал А. С. Шишков, знавший, без сомнения, о существовании этих обществ, летом 1824 года представил Александру I записку, в которой говорилось: «Нравственный разврат, под названием *духа времени*, долго рос и усиливался. Юноши, воспитанные в нем, возмужали, и весьма многие, больше или меньше, впали в сие заблуждение, подкрепляемое неопытностью и самолюбием. Сие ослепление, под самыми священнейшими именами благочестия и человеколюбия, умело вползает в невинные сердца и заражать их ядом своим».³⁹

Барон М. А. Корф, автор уже упоминавшейся книги о 14 декабря, пазвал декабристов «горстью молодых безумцев, незнакомых ни с потребностями Империи, ни с духом и истинными нуждами народа».⁴⁰

Наконец, в манифесте Николая I, обнародованном в день казни Пестеля и его соратников — 13 июля 1826 года, провозглашалось: «Не в свойствах, не во нравах русских был сей умысел (попытка декабрьского переворота, — А. Т.). Составленный горстиею извергов, он заразил ближайшее их сообщество, сердца развратные и мечтательность дерзновенную. . .»⁴¹

Нетрудно заметить, что в сопоставленных здесь высказываниях критиков охранительного лагеря и официальных идеологов дворянства совпадают не только мысли, но и фразеология, что, на наш взгляд, не может являться случайным.

Дворянские идеологи 20-х годов в борьбе с декабризмом стремились опорочить его как нечто чужеродное, не имеющее корней в русской почве и искусственно пересаженное с Запада. Реакционные критики начала 40-х годов, выступая против лермонтовского романа, вооружались из арсенала своих предшественников, объявляя Печорина «призраком, отброшенным на нас Западом». Как те, так и другие считали, что эта главная беда порождает и прочие, сопутствующие ей.

Но мало того, Бурачок и Шевырев⁴² критиковали роман Лермонтова с позиций «официальной народности», обнаружив в «Герое нашего времени» антитезы ко всем трем членам знаменитой уваровской формулы. Самая платформа «официальной народности» окончательно сложилась в начале 30-х годов как реакция верхов дворянского общества прежде всего на декабризм. Процитированные выше документы (записка А. С. Шишкова и манифест Николая I), наряду с другими, здесь не упомянутыми, отмечают этапы становления «официальной народности».

Представляется весьма знаменательным, что именно эту, *антидекабристскую* по своей природе платформу реакционные критики, не задумываясь, противопоставили лермонтовскому роману, сомкнувшись в его оценке с самим Николаем I. На наш взгляд, это обстоятельство в значительной мере устраняет сомнения в том, что и для Бурачка, и для Шевырева, и для Николая I идейный мир Лермонтова, отразившийся в его знаменитом романе, представлял собой ветвь эволюции ненавистного им декабризма.



³⁹ Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова, т. II. Berlin, стр. 164.

⁴⁰ Барон Корф. Восшествие на престол императора Николая I-го, стр. 87.

⁴¹ 14 декабря 1825 года и император Николай. London, 1858, стр. 178.

⁴² Мы пренебрегли в этой работе статьями Булгарина и Сенковского по причине меньшей определенности их суждений, которые целиком перекрываются статьями Бурачка и Шевырева.

«СМЕРТЬ ПОЭТА» СРЕДИ ДРУГИХ ОТКЛИКОВ НА ГИБЕЛЬ ПУШКИНА

Когда в 1837 году в многочисленных списках распространялось стихотворение неизвестного дотоле автора, озаглавленное «Смерть Поэта», чуткому читателю уже должно было быть ясно, что в русскую литературу входит могучее и неповторимо оригинальное поэтическое дарование. Белинский в статьях, написанных еще при жизни Лермонтова, успел сказать о ярко выраженном своеобразии его творчества. Легенда о Лермонтове как о писателе, испытывающем всевозможные «литературные влияния», как о всеобщем и всеядном подражателе пустила корни много позднее: то, что Шевырев писал на этот счет в 1841 году и что тогда особого сочувствия не вызвало, было лишь во второй половине века усердно подхвачено либерально-буржуазными критиками и историками литературы. Для широкого круга современных ему читателей, для передовой критики (в лице Белинского) самобытность Лермонтова была бесспорна. И убедительнейшим ее доказательством следует признать стихи «Смерть Поэта», особенно отчетливо выделяющиеся на фоне целого ряда стихотворений, появление которых было вызвано тем же трагическим событием. С ними всего естественнее сопоставляется «Смерть Поэта».

Первым по времени (не одним из первых, а именно первым) откликнулся на это событие Лермонтов, опередив своих современников-поэтов. В числе их были представители разных политических взглядов, разных литературных направлений и разных поколений: из старшего поколения — тесно связанные с Пушкиным Жуковский и Вяземский, а также декабрист Федор Глинка, лицейский товарищ Пушкина Кюхельбекер, более молодой и тоже близкий к Пушкину Баратынский, далее — родившиеся в первом десятилетии века столь разные поэты, как Тютчев, Полежаев, Кольцов, Бенедиктов, наконец — ровесники Лермонтова Огарев и Мирза Фатали Ахундов. Отклики на убийство Пушкина были многочисленны (они насчитываются десятками),¹ и нет ни возможности, ни необходимости проводить сравнение каждого из них с знаменитым стихотворением Лермонтова. Но даже и тот относительно ограниченный круг этих откликов, который представлен только что перечисленными именами — именами значительных поэтов, оставивших существенный след в истории литературы, отражает столь разнообразные оттенки в отношении к факту гибели Пушкина, что позволяет самым различным образом оттенить и политическую смелость и художественное своеобразие «Смерти Поэта». То обстоятельство, что некоторые из откликов (стихи Жуковского, Тютчева, Полежаева, Огарева) появились в печати много позднее, не мешает, конечно, привлекать их для сравнения: речь пойдет об особенностях содержания и формы, присущих стихам и выражающих индивидуальные черты идейного облика и стиля

¹ См.: В. В. Каллаш: 1) Русские поэты о Пушкине. Сборник стихотворений. М., 1899, стр. 65—102; 2) Puschkiniana, [вып. I]. Киев, 1902, стр. 111—118; вып. II (Киев, 1903), стр. 1—12, 81—114.

того или иного поэта — независимо от того, когда его создание стало известно читателям и критике. К тому же стихотворения, написанные без расчета на печать, созданные поэтами для себя, наиболее полно воплощают их истинное отношение к событию, их чувства по его поводу и его истолкование; нескованность цензурными соображениями роднит их в данном случае с Лермонтовым.

Жуковский, верный духу религиозного смирения и мистически настроенный, написал в альбом, перешедший к нему от Пушкина и подаренный им Е. П. Растопчиной, строки, в которых изобразил лицо мертвого поэта:

Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
 Что выражалось на нем, — в жизни такого
 Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
 Пламень на нем; не сиял острый ум;
 Нет! Но какую-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
 Было объято оно: мнилось мне, что ему
 В этот миг предстояло как будто какое виденье,
 Что-то сбывалось над ним, и спросить мне
 Хотелось: что видишь? ²

Здесь, как и во всем поведении Жуковского в трагические дни конца января 1837 года, как в его письме о последних днях Пушкина — не проявляется негодование; стихи проникнуты скорбью и благостной мыслью о потусторонней жизни, в которой убитому является некое видение. Стихи эти были опубликованы много времени спустя после смерти Жуковского.³

В отличие от них мрачным безысходным отчаянием и безутешной скорбью проникнуты стихотворения «На память» Вяземского и «Осень» Баратынского.⁴ Оба поэта воспринимают смерть Пушкина как крушение всех жизненных надежд, но — при всей интенсивности переживания — вне конкретных условий времени, без единого указания на причины и обстоятельства гибели Пушкина. У Баратынского не только не названо имя Пушкина, но и самое иносказание имеет форму, настолько отвлеченную от связи с подлинными событиями жизни, что лишь собственное свидетельство поэта в письме его к Вяземскому подтверждает эту связь.⁵ Элегия Баратынского, как известно, изображает картину осени в природе, символизирующей «осень дней» для человека — «оратая жизненного поля», которого поэт призывает: «Садись один и тризну соверши По радостям земным твоей души!»⁶

По контрасту с оптимистической и вполне реалистической «Осенью» Пушкина одноименное стихотворение Баратынского развенчивает все обольщения жизни и утверждает ее беспредельность и бесплодность, подводит ей беспощадный итог. Конец стихотворения, на котором, как явствует из упомянутого письма к Вяземскому, автора застало известие о смерти Пушкина, написан под этим впечатлением. Космические образы предпоследней строфы (исчезновение звезды в небесном пространстве и появление другой) знаменуют трагедию, разыгравшуюся на земле и оставившую бесчувственный мир равнодушным:

Пускай приняв неправильный полет
 И вспять стези не обретая,
 Звезда небес в бездонность утечет;

² В. А. Жуковский. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 263—264.

³ В газете «Русский» (1867, 24 апреля).

⁴ Оба стихотворения были напечатаны в «Современнике» (1837, № 1).

⁵ «Старина и новизна», 1902, кн. V, стр. 54.

⁶ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 191.

Пусть заменит ее другая;
 Не явствует земле ущерб одной,
 Не поражает ухо мира
 Падения ее далекий вой,
 Равно как в высотах эфира
 Ее сестры поворожденный свет
 И небесам восторженный привет!

Последняя же строфа с неумолимой безнадежностью возвращает к образу осени реальной и осени иносказательной, вслед за которой наступает зима-смерть:

Зима идет, и тощая земля
 В широких лысынах бессилья
 И радостно блиставшие поля
 Златыми класами обилья:
 Со смертью жизнь, богатство с нищетой —
 Все образы години бывшей
 Сравняются под снежной пеленей,
 Однообразно их покрывшей, —
 Перед тобой таков отныне свет,
 Но в нем тебе грядущей жатвы нет!⁷

Вяземский, оплакивая Пушкина в форме напутствия кому-то, уезжающему в «края чужие», называет имя поэта в последней строке стихотворения, полного трагического пафоса, беспросветной печали, но построенного целиком на традиционно метафорических образах (среди которых опять тот же образ «звезды»):

На память и в завет о прошлом в мире новом
 Я вас напутствую единым скорбным словом,
 За тем что скорбь моя превыше сил моих,
 И, верный памятник сердечных слез и стона,
 Вам затвердит одно рыдающий мой стих:
 Что яркая звезда с родного небосклона
 Внезапно сорвана средь бури роковой,
 Что песни лучшие поэзии родной
 Внезапно замерли на лире онемелой,
 Что пал во всей поре красы и славы зрелой
 Наш лавр, паш вещей лавр, услада наших дней,
 Который трепетом и сладкозвучным шумом
 От сна воспрянувших пророческих ветвей
 Вещал глагол богов на севере угрюмом,
 Что навсегда умолк любимый наш поэт,
 Что скорбь постигла нас, что Пушкина уж нет.⁸

Как близок был Вяземский к Баратынскому в своей реакции на то же самое событие (вплоть до выбора тех же образов и слов), показывает его стихотворение 1838 года «Я пережил и многое и многих», где есть строки, одновременно примыкающие и к предыдущему его стихотворению и еще более — к «Осени» Баратынского:

Как ни тяжел мне был мой век суровый,
 Хоть житницы моей запас и мал,
 Но ждать ли мне безумно жатвы новой,
 Когда уж снег из зимних туч напал?
 По бороздам серпом пожатой пашни
 Найдешь еще, быть может, жизни след:
 Во мне найдешь, быть может, след вчерашний,
 Но ничего уж завтрашнего нет.⁹

По-иному трагично стихотворение Кюхельбекера «Тени Пушкина», написанное под свежим впечатлением известия, которое в сибирскую

⁷ Там же, стр. 192—193.

⁸ П. А. Вяземский. Избранные стихотворения. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 219—220.

⁹ Там же, стр. 220.

ссылку поэта-декабриста пришло с опозданием и, по-видимому, не содержало еще подробностей о причинах и обстоятельствах дуэли. Новый удар судьбы — гибель гения-друга — Кюхельбекер не воспринимает как неожиданность; собственная его участь так тяжела и безнадежна, что он, горько скорбя, почти завидует ушедшему:

Итак, товарищ вдохновенный,
И ты! — а я на прах священный
Слезы не пролил ни одной:
С привычки к горю и страданьям
Все высохли в груди больной.
Но образ твой моим мечтаньям
В ночах бессонных предстоит,
Но я тяжелой скорбью сыт...¹⁰

Не зная еще, вероятно, об истинных виновниках катастрофы, поэт посвящает несколько гневно-презрительных строк каким-то глупцам и завистникам, которые и после смерти Пушкина продолжают клеветать на него.

А визги желтой клеветы
Глушцов, которые марали,
Как был ты жив, твои черты,
И ныне в час святой печали,
Бездушные, не замолчали!
Гордись! Ей-богу, стыд и срам
Их подлая любовь! — Пусть жалят!
Тот пуст и гнил, кого все хвалят;
За зависть дорого я дам.¹¹

А в заключительном четверостишии, утверждая несравнимость Пушкина ни с кем из современников, Кюхельбекер, верный эстетическим идеалам былых лет, сравнивает Пушкина с Державиным, который и теперь остается для него мерилom непреходящего совершенства:

Гордись! Никто тебе не равен,
Никто из сверстников-певцов:
Не смеркнешь ты во мгле веков; —
В веках тебе клевет Державин.¹²

Возвращаясь к смерти Пушкина в стихотворении 1838 года «19 октября», Кюхельбекер также чужд негодования; скорбя о том, что «не принесет он новых песней», изгнанник вместе с тем радуется тому, что поэт соединился теперь с их общими друзьями-поэтами:

Он воспарил к заоблачным друзьям —
Он ныне с нашим Дельвигом пирует,
Он ныне с Грибоедовым моим:
По ним, по ним душа моя тоскует;
Я жадно руки простираю к ним.¹³

Лишь много позднее, в 1845 году, незадолго до смерти, Кюхельбекер в стихотворении «Участь русских поэтов» прямо выразит мысль о том, что трагическая судьба его самого и его лучших друзей не была случайностью в николаевской России:

Бог дал огонь их сердцу, свет уму,
Да! чувства в них восторженны и пылки:
Что ж? их бросают в черную тюрьму,
Морят морозом безнадежной ссылки...

¹⁰ В. К. Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т. I. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 176 (впервые опубликовано в «Литературном вестнике», 1902, вып. II, стр. 168—169).

¹¹ Там же, стр. 176—177.

¹² Там же, стр. 177.

¹³ Там же, стр. 179.

Или болезнь наводит ночь и мглу
 На очи прозорливцев вдохновенных;
 Или рука любезников презренных
 Шлет пулю их священному челу.¹⁴

Тютчева весть о гибели Пушкина застала в Мюнхене. Свое стихотворение, озаглавленное «29 января 1837» (и для печати не предназначавшееся),¹⁵ он начинает словами об убийце:

Из чьей руки свинец смертельный
 Поэту сердце растерзал?
 Кто сей божественный фиал
 Разрушил, как сосуд скудельный?
 Буль прав или виновен он
 Пред нашей правдою земною
 Навек он вышею рукою
 В «цареубийцы» заклеимен.¹⁶

Хотя Дантес и назван «цареубийцей» (что в условиях царствования Николая I закрывало стихотворению доступ в подцензурную печать и делало его «крамольным»), Тютчев все же отказывается мерить его вину «пред нашей правдою земною». Дальше он призывает мир на «тьнь поэта», утверждает величие и святость его жребия («на зло людскому суесловью») и завершает последнюю строфу примирительным аккордом, отказываясь судить о жизненной трагедии Пушкина, которую, по-видимому, склонен объяснять причинами скорее личными:

Вражду твою пусть тот рассудит,
 Кто слышит пролитую кровь...
 Тебя ж, как первую любовь,
 России сердце не забудет!..¹⁷

Полежаев отозвался на смерть поэта большим стихотворением «Венок на гроб Пушкина», несколько архаическим по форме. Оно открывается эпиграфом ораторского стиля из Виктора Гюго и состоит из шести частей, написанных разными размерами. Стихотворение предназначалось для печати: Полежаев включил его в сборник своих стихов «Часы выздоровления», который, однако, цензура запретила к изданию.¹⁸ Основной причиной тому была, конечно, одиозность самого имени Полежаева в глазах властей, но большую роль сыграло при этом и стихотворение о Пушкине. «Задушенный цензурой поэт, — отмечает Н. Бельчиков в комментарии к «Полному собранию стихотворений» Полежаева, — не хочет еще сложить оружия и открывает сборник смелым откликом на смерть Пушкина («Венок на смерть Пушкина»), являвшимся в 1837 г. прямым вызовом самодержавию, всячески замалчивавшему эту трагическую смерть и боявшемуся раскрытия своего участия в подготовке гибели гениального поэта».¹⁹ Правда, никаких упоминаний о реальных обстоятельствах катастрофы в стихотворении нет: о гибели поэта говорится обобщенно-иносказательно, в случившемся автор винит судьбу:

И поэтические вежды
 Сожмнула грозная стрела,
 Тогда как светлые надежды
 Вились вокруг его чела!

¹⁴ Там же, стр. 207. Впервые опубликовано в газете «Литературный Ленинград» (1936, 8 февр., № 7).

¹⁵ Опубликовано 38 лет спустя — в газете «Гражданин» (1875, № 2).

¹⁶ Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 37.

¹⁷ Там же, стр. 72.

¹⁸ Опубликовано посмертно в том же сборнике, напечатанном в 1842 году.

¹⁹ См.: А. И. Полежаев. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 417.

Когда рука его сулила
Нам тьму надежд, тогда сразила
Его судьба, седой палач!
Однажды утро голубое
Узрело дело роковое...
О, плачь, Россия, долго плачь!²⁰

Пафос Полежаева в «Венке на гроб Пушкина» — не пафос открытого негодования. Но две черты делали это стихотворение неприемлемым для цензуры: чувство сильной и глубокой скорби, которому поэт дает волю, и возвеличение памяти погибшего. В сущности, стихотворение Полежаева в целом — это апофеоз Пушкина исключительно как вдохновенного поэта-художника, своим искусством прославившего Россию, которая в нем обрела свой голос:

...друг волшебных сновидений,
Он понял тайну вдохновений;
Глагол всевышнего постиг;
Восстал, как новая стихия,
И изумленная Россия
Узнала гордый свой язык!²¹

Введением к этой оценке Пушкина, сделанной в полный голос, и к характеристике его тем и образов служат упоминания главнейших — с точки зрения Полежаева — русских государственных и культурных деятелей прошлого (Петра I, Кантемира, Феофана Прокоповича, императрицы Елизаветы, Ломоносова, Петрова, Державина, Карамзина).

Стихотворение Полежаева не чуждо и примирительных нот. В последней его части («Гимн смерти») проходит тема потустороннего воздаяния:

Там под сению святого
Милосердного творца
Без печального покрова
Встретят жителя земного,
Знаменитого певца.

И благое провиденье
Слово мира изречет;
И небесное прощенье,
Как земли благословенье,
На главу его сойдет.

За этим следует апофеоз в прямом смысле — изображение встречи, которая уготована тени убитого на небе, где ее окружит

Теней, давно прославленных веками,
Необозримый легион:
Петрарка, Тасс, Шенье — добыча казни...
И руку ей, с улыбкою приятной,
Подаст задумчивый Байрон.²²

А завершается «Венок на гроб Пушкина» четверостишием под отдельным заглавием «Утешение»:

Над лирою твоей разбитою, но славной —
Зажглася и горит прекрасная заря!
Она облечена порфиною державной
Великодушного царя.²³

Именно последняя часть «Венка» и в особенности заключительные строки показывают, что автор хотел приспособить свое произведение к требованиям цензуры и ради них, вероятно, жертвовал многим, сдерживая свое негодование, ослабляя трагический пафос, затушевывая не-

²⁰ Там же, стр. 306—307.

²¹ Там же, стр. 309.

²² Там же, стр. 312.

²³ Там же, стр. 313.

избежный для такой темы политический подтекст. Но и это не помогло: в слишком крупном масштабе взята была тема Пушкина, представленная прежде всего и в заглавии стихотворения, которым к тому же открывался сборник. Этого в условиях 1837 года было достаточно, чтобы и стихотворение, и весь сборник не увидели света.

Датой, очень близкой к дню смерти Пушкина — 6 февраля 1837 года — помечено «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина», написанное Федором Глинкой, который к тому времени уже отошел от своего декабристского прошлого и успел примириться с действительностью своих дней. Это большое стихотворение — с посвящением отцу убитого поэта — быстро появилось в печати, сперва отдельным изданием, а затем повторно и с некоторыми изменениями — в «Библиотеке для чтения» (1837, т. XXI, отд. I, стр. 85—91). Оно построено как метафорический рассказ об отдельных этапах литературного пути Пушкина, озаменованных теми или иными произведениями, либо мотивами творчества; в него вкраплены названия пушкинских поэм, имена персонажей.

Политический подтекст почти отсутствует. Правда, каждая из главок, на которые делится стихотворение, заканчивается (кроме последних двух) строкой: «А рок его подстерегал», намекающей на трагическую предопределенность судьбы поэта; однако весь поэтический путь Пушкина представлен как цепь высоких и счастливых вдохновений, не связываемых с событиями его времени. На ссылку Пушкина автор делает лишь глухой намек при переходе от главки 3-й к 4-й:

Но в блеске пышности и неги
Уж в голове его *Онегин*,
Как плод под бурей, созрел;
А рок его подстерегал!

И вот из Северной Пальмиры
Он бурей жизни унесен;
Непрочность благ узнал и он!..²⁴

Так же глухо и иносказательно говорит Глинка и об обстоятельствах, предшествовавших дуэли (после упоминания о том, как поэт «в гриме русского царя Являлся наших дней Баяном»):

Но яд уж пьет *одна* стрела,
Расставшись с гибельным колчаном:
Ее таинственно взяла
Рука, обвитая туманом.²⁵

Все стихотворение проникнуто огромной любовью к Пушкину; Глинка, скорбя о потере, понимает всенародное значение великого поэта, но гнев и негодование в этих стихах не слышны вовсе. Обращением к отцу убитого мотивируется общий тон этой маленькой поэмы: прославляя погибшего поэта, Глинка в свою искреннюю скорбь старается внести умиротворяющие ноты и утешает себя и своего читателя мыслью о том, что «в защитной области потомства Поэт бессмертен — и живет!»²⁶

В предпоследней главке звучит и переключка со стихами Жуковского, посвященными мертвому Пушкину:

... И, уснув
Каким-то сном отрадно-сладким,
Теперь оп *там*, чтоб снова *быть*:
Былые *здесь* ему загадки
Там разгадают, может быть!..²⁷

²⁴ Ф. Н. Глинка. Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 421.

²⁵ Там же, стр. 424.

²⁶ Там же, стр. 425.

²⁷ Там же, стр. 424.

А несколькими строками раньше — благонамеренная ссылка на официальную версию о «благодетиях» Николая I по отношению к умирающему Пушкину и его семье:

Ужель ни искренность привета,
Ни светлый взор царя-отца
Не воскресят для нас поэта? ²⁸

И трагизм положения поэта-декабриста, пережившего свое прошлое, заключался в том, что, выражая эти верноподданнические чувства, он, по-видимому, был искренен, и уже не в цензуре тут было дело.

Иную форму принял поэтический отклик Кольцова: памяти Пушкина он посвятил аллегорическую элегию «Лес». Имя Пушкина в самом тексте стихотворения не упомянуто (названо оно лишь в посвящении). Поэт рисует картину осеннего леса, лишившегося листвы, потерявшего свою былую мощь. Вместе с тем картина эта полна олицетворений, и лесу придаются человеческие черты, черты поэта:

Где ж девалася
Речь высокая,
Сила гордая,
Доблесть царская?

У тебя ль, было,
В ночь безмолвную
Заливная песнь
Соловьиная... ²⁹

То же — еще отчетливее в последней строфе:

С богатырских плеч
Сняли голову —
Не большой горой,
А соломенной... ³⁰

Аллегория, хоть и достаточно прозрачная, формально выдержана до конца: необычной, нетрадиционной для темы была и народно-песенная форма стиха. Элегия Кольцова увидела свет в 1838 году. ³¹

Несколько особняком — по своей сдержанности — стоит отклик Бенедиктова. Он — наиболее запоздалый: на гибель Пушкина этот поэт, уже переживший недолгий расцвет своей славы, но все еще оставшийся модным в глазах части публики, отозвался в осторожной и блестящей форме — в одном из лучших своих стихотворений «31 декабря 1837 года». В этом году, кроме Пушкина, погиб (в сражении с горцами у мыса Адлер) А. А. Бестужев-Марлинский и скончался в глубокой старости И. И. Дмитриев. Не называя ни одного из имен, но пользуясь общепонятными и традиционными перифразами, Бенедиктов воздает дань их памяти:

Иди, злой год. Ты много взял у нас,
Ты нас обрек на тяжкие потери...
Умолк, угас паш выспренный певец,
И музами и славою избранной;
Его уж пет — торжественный венец
Упал на гроб с главы его венчанпой.

Угас и он, кто сыпал нам цветы
Блестящего роскошного рассказа
И Терека, и бранного Кавказа
Передавал заветные черты.

²⁸ Там же.

²⁹ А. В. Кольцов. Полное собрание сочинений. Изд. Разряда изящной словесности имп. Академии наук. СПб., 1909, стр. 84.

³⁰ Там же, стр. 85.

³¹ «Сын отечества и Северный архив», 1838, т. II, отд. I, стр. 17—20.

Еще певца маститого не стало,
Еще почил возлюбленный поэт,
Чье пенье нам с первоначальных лет
Игривое и сладкое звучало...³²

В предпоследней строфе автор обращается к уходящему году с вопросом:

Скажи, ужель поэта в мир могилы
Могучего переселив от нас,
Земле взамен ты не дал поселенца,
Руками муз повитого?

А в заключительной строфе он выражает надежду на то, что еще при жизни нынешнего поколения этот новый поэт появится,

И некогда зиждательным огнем
Наш сонный мир он потрясет и двигнет,
И песнь его у гроба нас настигнет,
И весело в могилу мы сойдем...³³

Особо значительной среди поэтических явлений того же ряда должна быть признана поэма азербайджанского поэта Мирзы Фатали Ахундова «На смерть Пушкина», созданная, как и стихотворение Лермонтова, под свежим впечатлением от трагического известия — едва оно пришло из Петербурга в Закавказье. Ярко выраженная специфичность национальной формы, связанная с традициями восточной поэзии, делает нецелесообразным сопоставление поэмы Ахундова со стихами о Пушкине русских поэтов, но особенности идейного содержания, оценка Пушкина как величайшего поэта русского народа и чувство глубокой скорби о понесенной утрате роднят ее с лучшими из этих откликов.

Поэма Ахундова, как известно, появилась в прозаическом русском переводе самого автора в «Московском наблюдателе» за 1837 год (кн. I). Имя Пушкина названо и в заглавии и много раз повторено в самом тексте, и если это не помешало опубликованию поэмы, то причину, по-видимому, следует усматривать в необычности формы, еще экзотической в глазах тогдашнего читателя и тем самым, возможно, отвлекавшей внимание цензуры от хвалебных слов об убитом поэте. Недаром текст перевода сопровождался примечанием от редакции, в котором Ахундов был назван «современным персидским поэтом» и в которое включена была выдержка из письма И. И. Клементьева, переславшего из Тифлиса перевод стихотворения и подчеркивавшего его непривычность: «Я уверен — жестокость и дикость выражения некоторых мест будут извинены достаточно духом Востока, столь противоположным европейскому; сохранить его в возможной верности было главной целью сочинителя при переводе, почти без исправления мною оставленном; и я считал необходимым удержать яркий колорит Ирана и блеск игривых сравнений, иногда более остроумных, чем верных...»³⁴

О гибели Пушкина Ахундов говорит иносказаниями, пользуясь образами азербайджанской поэзии, и тем самым реальные причины случившегося завуалированы; намеком на них служит только одна фраза в конце следующего отрывка (предпоследнего в поэме):

«Сей старый садовник секирою безжалостною срубил его стан, как молодую ветвь с террасы сего цветника.

Голова его, в которой хранилось сокровище ума, сделалась, чрез рок змеенравный, жилищем змеи.

³² В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 196.

³³ Там же, стр. 196, 197.

³⁴ «Московский наблюдатель», 1837, кн. I, стр. 298 (в журнале ошибочно стр. 398).

Из праха сердца, подобного почке, в котором воспевал соловей его гения, ныне растет терн.

Душа его, как птица, вылетела из тела его, как из гнезда, и всех старых и малых сдружила с горестию.

Россия в скорби и печали восклицает о нем: о жертва смерти!»³⁵

Поэма Ахундова, помимо перевода, сделанного самим автором, сохранилась также в передаче А. А. Бестужева-Марлинского, который таким путем тоже отозвался на смерть Пушкина и для которого этот небольшой литературный труд стал последним в его жизни: поэму он перевел (при участии самого автора) за три дня до своей гибели.³⁶ Приводим для сравнения тот же отрывок в редакции А. А. Бестужева-Марлинского, бережно сохранившего национальную специфику образов, придавшего русскому тексту большую выразительность и резче раскрывшего намек на виновника катастрофы:

«Старый садовник — свет пересек его стан безжалостною секирою, как юную ветку своего цветника.

Глава его, в которой таился клад ума, волей змеенравного рока стала виталищем змей. Из сердца, подобного розе, в которой пел соловей его гения, растут теперь тернии. Будто птица из гнезда, упорхнула душа его — и все, стар и млад, сдружились с горестью. Россия в скорби и воздыхании восклицает по нем: Убитый злодейской рукой разбойника мира!»³⁷

Все названные до сих пор поэты — от Жуковского до Мирзы Фатали Ахундова — создали свои стихи на смерть Пушкина явным образом независимо друг от друга и независимо от Лермонтова. Но уже в пределах 1837 года (в октябре) появился еще один отклик, в котором несомненно слышатся отзвуки лермонтовской «Смерти Поэта». Это стихи «На смерть поэта», принадлежащие молодому Огареву. Огарев писал их, конечно, без всякого расчета на печать: в них идет речь о проклятии веков, которое падет на врагов поэта, о том, что его убийца жив и весел, что «мести нет». В одном отношении Огарев идет даже дальше Лермонтова. Он клеймит самого Николая I как главного виновника трагедии Пушкина и как душителя свободы в мире:

А тот, чья дерзкая рука
Полмир цепями обвивая,
И не согбенна, и крепка,
Как бы железом облитая,
Свободой дышащую грудь,
Не устыдилась своевольно
В мундир лакейский затянуть, —
Он зло и низостно, и больно
Поэта душу уязвил,
Когда коварными устами
Ему он милость подарил
И замешал между рабами
Поэта с вольными мечтами.³⁸

Это одно из ранних стихотворений Огарева, и среди его первых опытов — интимно-лирических и медитативно-философских, оно выделяется своей ярко выраженной политической насыщенностью. Его исключительная смелость и резкость объясняются, по-видимому, тем, что поэт опирается на близкое по духу произведение предшественника —

³⁵ Там же, стр. 301—302 (в журнале ошибочно стр. 400).

³⁶ См.: М. Рафили. Пушкин и Мирза Фатали Ахундов. В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 250.

³⁷ А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений. «Советский писатель», 1948, стр. 147.

³⁸ Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы, т. I. «Советский писатель», 1937, стр. 18.

на стихи Лермонтова. О связи говорит и близость заглавий и некоторая переключка в словах (например, «праведная кровь» у Лермонтова — «праведный укор» у Огарева; «они венец терновый, Увитый лаврами, надели на него» у Лермонтова — «из лавр и терния венец поэту дан в удел судьбою» у Огарева, а также ряд других). А относящиеся к виновникам трагедии слова о том, что «все живы, все, а мести нет», представляют, по-видимому, своего рода реплику на призыв к отмщению, содержащийся у Лермонтова в эпитафии из Ротру и в знаменитых заключительных стихах. В отличие от Лермонтова, закончившего стихотворение на высоких нотах грозно обличительного и пророческого пафоса, Огарев к концу смягчает тон, обращаясь к тени Пушкина с надеждой, что в ответ на его слезу она благословит «здесьней жизни краткий сон». Таким образом, после страстного напряжения и гневного подъема, которого полна средняя часть стихотворения, наступает спад, и конец приобретает интимно-лирическую окраску.

Если сравнить «Смерть Поэта» Лермонтова с кратко охарактеризованными наиболее значительными, литературно наиболее заметными откликами на гибель Пушкина, то идейный смысл и эмоциональная сила лермонтовского стихотворения выявляется с особой рельефностью. Поэт вступает здесь в единоборство, в неравный бой с всемогущей придворной кликой — опорой трона. Здесь высказаны мысли, не возникавшие, вероятно, и втайне даже у тех поэтов, которые наиболее трагично и темпераментно оплакали Пушкина — у Вяземского и у столь далекого от него Полежаева. Прежде всего это мысль о земном наказании, которое постигнет истинных виновников гибели Пушкина, водивших рукой наемного убийцы — Дантеса, то есть придворную знать: упоминания о «божьем суде», о «грозном суде» уже расшифровывались в чисто земном приурочении (возмездие истории),³⁹ и это, конечно, подтверждается словами о «черной крови», которой убийцы не смоят «поэта праведную кровь».

Стихотворение — не политическая декларация и не исторический прогноз, а поэтому гадательно — в какой конкретной форме могло мыслиться Лермонтовым возмездие, ожидающее истинных убийц Пушкина. Но во всяком случае это — не суд дальнего потомства, не приговор веков, а нечто более близкое и осязаемое. Не требует доказательств и мысль о том, что на правосудие и справедливость монарха Лермонтов не мог возлагать надежд (слова эпитафии из Ротру имели ведь явно маскировочный характер). Грозный политический смысл заключительных стихов был настолько ясен, настолько бросался в глаза, что неслучайна надпись: «Воззвание к революции», сделанная анонимным доносчиком, который переслал один из списков Николаю I. И враг — светская чернь — называется совершенно точно: «Вы, жадною толпой стоящие у трона». Если Полежаев, обращаясь к судьбе, называл ее «седой палач», то Лермонтов то же слово относит к «стоящим у трона»: «Свободы, Генция и Славы палачи!»

Если Тютчев не берется быть судьей в мотивах дуэли Пушкина, то Лермонтов судит со всей ясностью и беспощадностью. Политическая сторона трагедии Пушкина для него вне сомнения, и он говорит об этом открыто — не только в заключительных и дополнительных 16 строках, но и в предшествующей части стихотворения («... Восстал он против мнений света Один как прежде... и убит!», «Не вы ль сперва так злобно гнали Его свободный, смелый дар...», «И прежний сняв венок — они венец терновый, Увитый лаврами, надели на него...»).

³⁹ См.: Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин. (Проблема историко-литературной преемственности). В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Исследования и материалы, сб. I. Гослитиздат, М., 1941, стр. 381—382.

Стихотворение Лермонтова пронизано чувством бурного негодования, пафосом борьбы и дышит неукротимой страстью. Написано оно было в полный голос, без оглядки на цензуру и без расчета на печать, хотя и стало в списках достоянием широкой гласности и тем самым явилось актом величайшего политического значения, сравнимым по силе действия с «Философическим письмом» Чаадаева. А по остроте содержания, по политической пронизательности, по четкости протеста против «света» — придворно-аристократической верхушки Российской империи, по энергии выражения «Смерть Поэта» ставит своего автора в один ряд с деятелями революционного крыла русской литературы 1830—40-х годов — с Герценом, Огаревым, Белинским. Не случайно, что именно Огарев по-своему — пусть художественно менее совершенно — продолжил идейную линию «Смерти Поэта».

Если бесспорно идейное превосходство стихотворения Лермонтова над стихами Жуковского, Баратынского, Вяземского, Кюхельбекера, Полежаева, Кольцова, Бенедиктова, посвященными Пушкину, то существенно и другое: «Смерть Поэта» и по стилю своему гораздо современнее. Хотя в основе здесь ораторская стихия речи и общий тон ее патетически приподнят, поражает естественность выражения, характерное равновесие между возвышенными словами и непринужденностью некоторых, почти разговорных оборотов, вроде: «... к чему теперь рыдания...», «И что за диво?..», «Пред вами суд и правда — все молчи!..» Взволнованный монолог начинается сразу с основного: «Погиб поэт! — невольник чести...» — без риторического вопроса, как у Тютчева, и без риторических восклицаний, как у Полежаева, и развивается до конца с нарастающим напряжением, в стремительных ритмах, а некоторые вопросительные построения воспринимаются не как традиционный риторический вопрос, а как проявление эмоции и ею оправдываются (например, в стихах: «Не вы ль сперва так злобно гнали...», «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...» и далее).

Как раз этими чертами «Смерть Поэта» контрастирует со стихотворением Вяземского «На память», где все иное: и камерный, интимно-личный жанр популярного у карамзинистов дружеского послания (или устного обращения) при последовательно выдержанном сугубо поэтизованном словесно-образном строе, и прямо противоположный лермонтовскому ход развития темы, раскрывающейся окончательно лишь во втором полустишии заключительной строки («... что Пушкина уж нет»), и большие синтаксические периоды, из которых последний охватывает 20 стихов (более половины всей пьесы). Еще сильнее контрастирует стихотворение Лермонтова с «Осенью» Баратынского, особенно последними ее двумя строфами, целиком построенными на иносказании, на принципе большого развернутого периода, скорбно-торжественными по тону, содержащими ряд характерных для этого автора архаизмов. Архаистично по ряду черт и стихотворение Кюхельбекера «Тени Пушкина», в частности выделяется заключительная его строка «В веках тебе клевет Державин», где слово «клевет» употреблено в своем ископно старом, но постепенно стиравшемся значении.

Еще архаичнее был отклик Ф. Глинки, где старомодность формы проступала уже и в самом заглавии — «Воспоминание о питетической жизни Пушкина», а жанр несколько напоминал старинную оду; под стать этому была лексика и характер грамматических форм (ср. начало 2-й главки: «Еще мне памятей те лета, Та радость русския земли...»).

Особенно же резкая противоположность устаивается между «Смертью Поэта» и «Венком на гроб Пушкина». Полежаев выбрал для своего стихотворения форму романтической оды в духе Гюго, подчеркнув эпиграфом из французского поэта связь именно с этим жанром, но создал в сущности нечто во многом напоминающее русскую оду давнего

прошлого. Архаичность, даже скорее — старомодность сказывается в такой детали, как упоминание в числе великих писателей — наряду с Державиным и Карамзиным — достаточно забытого к тому времени Петрова, или в такой мелочи, как давно успевшее устареть ударение на втором слоге в фамилии Байрон, так же как в архаизмах и апофеозе Пушкина в последней части стихотворения (см. цитату, приведенную уже раньше), в обилии исторических образов и ряде восклицательных построений, рассыпанных по всему тексту «Венка», и во всем книжно-поэтическом строе стихотворения.

Если стихотворения Вяземского и Баратынского, Тютчева и Полежаева роднит со «Смертью Поэта» их принадлежность к литературно-поэтической традиции и общность размера (ямба с преобладанием у Лермонтова четырехстопного, так же как у Полежаева и у Тютчева), то у Кольцова народно-песенная форма стиха и соответствующие ей фольклорные особенности стиля кладут грань, резко отделяющую его «Лес» от всех других траурных откликов 1837 года.

Итак, на поэтической тризне по Пушкину, как можно было убедиться, прозвучали голоса разной силы, но все — окрашенные великой скорбью, и все — ярко индивидуальные; каждый из них дал выражение особым чувствам и мыслям по поводу случившегося. Среди этих голосов с наибольшей силой прозвучал голос Лермонтова, а оценка, которую он дал трагическому событию, сохранила свое значение и для будущего (вплоть до наших дней). Именно к будущему и по идейному смыслу, и по всему своему тону были устремлены его стихи.

Несходство Лермонтова со всеми поэтами, которым история дала общую тему, особенно ясно, конечно, в пределах стихотворений, посвященных этой теме, но оно отражает и общее своеобразие всего его творчества периода зрелости. Если же поставить вопрос, к кому из поэтов своего времени Лермонтов в «Смерти Поэта» художественно ближе всего, то надо назвать имя Пушкина.

Общность с Пушкиным проявляется здесь прежде всего в том, что может быть названо атмосферой пушкинского стиля, проявляющейся в отдельных реминисценциях (из «Евгения Онегина», из «Андрея Шенье»), в сходстве словаря, т. е. в одинаковости принципов отбора слов (лексики поэтической, но не архаической — наряду с литературно-обиходной, даже с отдельными разговорными оборотами). Далее общность сказывается в естественной живости стихотворной речи, в огромном разнообразии смысловых и эмоциональных оттенков, сменяющих друг друга в пределах стихотворения, и в той легкости, с какой совершаются переходы из одной тональности в другую. Если конкретные реминисценции и стиль «Смерти Поэта» всей направленностью, всем смыслом теснейшим образом связаны с пушкинской поэзией, то другие черты близости к Пушкину вряд ли могут объясняться сознательным подражанием или даже результатом общего влияния.⁴⁰

Сходство здесь — именно в основном стилистическом, вернее даже — общеэстетическом принципе и имеет настолько широкий характер, что его приходится определять иначе, а именно — как результат того, что

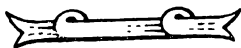
⁴⁰ В литературе вопроса существует указание еще на один источник «Смерти Поэта». В комментарии к полному собранию сочинений Лермонтова (т. II, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 180) и в книге Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов» (Л., 1924, стр. 108 и 164) есть ссылка на неопубликованный реферат Ю. Н. Тынянова «Литературный источник „Смерти поэта“ Лермонтова», прочитанный в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова в 1913 году и содержащий указание на совпадение нескольких образов и словосочетаний в лермонтовском стихотворении и в послании Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814). Ср.: «Зачем он свой сплетает венец Давал завистникам с друзьями? Пусть Дружба нежными перстами Из лавров сей венец свила — В них Зависть терния вплела; И торжествует: растерзали Их иглы славное чело...» (В. А. Жуковский. Стихотворения. «Советский

Лермонтов к 1837 году не только полностью овладел пушкинской поэтической культурой, которая была тогда высшим достижением русской реалистической литературы, но и сам уже стал на путь поэзии реализма, для которой усвоение наследия Пушкина являлось необходимой предпосылкой.

Это вовсе не означает, что «Смерть Поэта» — чисто пушкинская вещь, что грань между Лермонтовым и Пушкиным здесь стирается. На фоне сходства и общности многих важных особенностей индивидуальность Лермонтова здесь выступает очень ярко. Прежде всего она дает себя знать в страстности пафоса, в непосредственности и прямолинейности оценок (особенно в заключительных строках). Если сравнить «Смерть Поэта» с наиболее близкими по жанровым чертам стихотворениями Пушкина, посвященными политической теме в разные периоды его творчества (будь то, с одной стороны, «Вольность», «Кинжал», «Деревня», «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...»), «Андрей Шенье» или, с другой стороны, «Клеветникам России»), то и тут, при наличии черт ораторского стиля у обоих поэтов, ясно ощутима разница между ними: у Пушкина мысль и чувство почти всюду объективируются в многочисленных и многоплановых образах — исторических воспоминаниях, мифологических реминисценциях, в картинах природы (контрастирующих, как в «Деревне», с социальными мотивами). Если сравнивать «Смерть Поэта», полную (в первой части) проникновеннейшего лиризма, с шедеврами интимной лирики Пушкина или с наиболее лирическими строками «Онегина», в частности — теми, которые посвящены дуэли и гибели Ленского, то и здесь мы встретимся с глубокими различиями: у Пушкина характер лиризма — иной, более мягкий, а в иных случаях — легко сочетающийся с иронией и допускающий трезвый взгляд со стороны (как в «Онегине»).

Но еще резче выступит различие между двумя поэтами, если сравнить последние 16 строк «Смерти Поэта» с «Моей родословной» Пушкина. Это сравнение не раз проводилось в литературе вопроса.⁴¹ Предмет, на который и тут и там направлено негодование авторов, один и тот же: речь идет о растленной придворной аристократии, о «новой знати». Но там, где Пушкин-сатирик пронизывает, пусть и очень зло, очень метко, Лермонтов, отбрасывая всякую иносказательность, яростно обличает, называет все прямо и произносит пророческие слова. Голос его достигает предельной силы. Заключение «Смерти Поэта» — это как бы новая форма политической оды, глубоко современная по содержанию, по тону, по стилю, перекликающаяся с лучшими образцами гражданской поэзии будущего.

Лермонтов и в «Смерти Поэта», где он, казалось бы, так близко соприкасается с Пушкиным, остается самим собой. Гармонический же синтез лиризма с патетической стихией ораторского стиля, достигнутый в этом стихотворении, есть результат самостоятельного развития творчества Лермонтова и вместе с тем непрекращающейся связи его с поэзией Пушкина.



писатель», Л., 1956, стр. 149). Общность не идет здесь, однако, далее того, что встречается и в ряде других спорных случаев, и еще не позволяет говорить об определенном источнике; скорее это именно совпадение в прямом смысле, к которому могла привести стойкая традиция поэтического словоупотребления, поддерживаемая и развитая самим Пушкиным.

⁴¹ См.: Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин, стр. 337; И. Боричевский. Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией. «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 348—352.

РАННЯЯ ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 20-Х ГОДОВ

Ранние стадии литературного развития Лермонтова обследованы далеко не полностью. Обычно изучение его начинается с 1828 года, к которому относятся первые литературные опыты поэта; но к этому времени он уже обладает достаточно широкой начитанностью и более или менее сложившимися литературными симпатиями и антипатиями. В Московском университетском благородном пансионе он сразу же попадает в среду, жившую литературными интересами; его ближайшие учителя — Раич, Мерзляков, Павлов, Зиновьев — непосредственные участники ожесточенных журнальных битв, защитники определенных эстетических программ. В литературном сознании юного поэта соседствуют, ассоциируются, противостоят различные поэтические школы. Но среди этого сложного, порою противоречивого и вряд ли вполне осознанного комплекса литературных притяжений и отталкиваний уже намечается тенденция к некоему самоопределению. При этом имеет значение, с одной стороны, устойчивое тяготение к романтической поэзии Пушкина и Байрона; с другой, ориентация на «Московский вестник» и на литературно-философскую позицию лобомудров (Веневитинов, Шевырев), которой отдали дань и первые литературные наставники и преподаватели Лермонтова. Несомненно, должны были как-то отразиться и литературные уроки Мерзлякова и Раича. Роль других теоретиков и поэтов для раннего Лермонтова остается не вполне ясной.

Реконструировать полно обстановку, в которой развивался Лермонтов, вряд ли будет когда-либо возможно: слишком ограничен круг свидетельств, многие из них утеряны навсегда. Однако известная степень приближения к истинной картине может быть достигнута путем всестороннего обследования литературной жизни эпохи. Многое в этой области уже сделано (в частности, разысканиями Н. Л. Бродского). Для воссоздания «литературного фона» необходимо подробное изучение ближайших к Лермонтову журналов — «Атенейя», «Галатея», «Московского вестника» — в их эволюции и внутренних противоречиях. Такого рода анализу должна быть подвергнута и лирика Лермонтова последующих лет (1830—1831), где художественная проблематика гораздо глубже, сложнее и противоречивее, чем в ранних ученических опытах 1828 и отчасти 1829 года. Задачи такого рода могут быть поставлены лишь в монографической работе; настоящий очерк ставит своей целью выделить несколько существенных моментов соприкосновения в философско-эстетических и литературных исканиях юного Лермонтова и его учителей и старших современников и показать некоторые тенденции лермонтовского творчества, обнаружившиеся в 1828—1829 годах.

1

К 1828—1829 годам относятся несколько стихотворений Лермонтова «в древнем роде» («Цевница», «Пан» и др.). Идущая от Висковатова традиция соотносит их обычно с «подражаниями древним» Раича и Мерзлякова и объявляет результатом уроков именно этих литературных учителей. Между тем ориентация Лермонтова в это время на «южные поэмы» Пушкина — произведения, которые Мерзляков объявлял образцами ложной поэзии, хотя и обладающими эстетическими достоинствами, — не свидетельствует об излишней восприимчивости Лермонтова к литературным наставлениям Мерзлякова. Заметим, что Лермонтов еще в 1828 году столкнулся с античными темами в преломлении французской «легкой поэзии». Речь идет о переписанных им в учебную тетрадь нескольких рассказах из «Метаморфоз» Сент-Анжа и романсе Лагарпа «Геро и Леандр». В рассказе Лагарпа миф пропущен сквозь восприятие рассказчика-острослова и сердцеведца, который воспользовался назидательным примером из истории древних любовников, чтобы провести ироническую параллель между Леандром и собой (ср.: «Envoi à Madame d***»). Отсюда — обилие перифрастических оборотов («un flambeau... allumé des mains de Gamou») и афористических «pointe»; один из них впоследствии был использован Лермонтовым в качестве эпиграфа к «Корсару». В целом же традиция «poésies fugitives», в которую полностью укладывается романс Лагарпа, оказывается чуждой

Лермонтову. Быть может, ее отзвуки можно видеть лишь в ранней «антологической» басне «Заблуждение Купидона».¹

«Стихотворения в древнем роде» не привлекали внимания исследователей, обычно ссылавшихся на неорганичность для Лермонтова античных тем. С. Шувалов мелко указал на наблюдение о реминисценциях из «Беседки муз» Батюшкова в «Цевнице»; Н. Л. Бродский указал, что античные мотивы у Лермонтова ближе к Пушкину и Батюшкову, нежели к Мерзлякову.² Эти замечания представляются чрезвычайно существенными для изучения начальных литературных шагов Лермонтова.

Из воспоминаний А. П. Шан-Гирея известно, что в 1828—1829 годах Лермонтов читает Батюшкова. К тому же времени относится его увлечение Пушкиным. Можно утверждать с большой вероятностью, что ему были известны сборники стихотворений 1826 и 1829 годов; мало того, можно считать, что именно эти сборники и «Московский вестник» были основным источником знакомства раннего Лермонтова с пушкинской поэзией.³ В издании 1826 года, как известно, «Подражания древним» составили особый раздел, куда наряду с «Музой», «Нереидой», «Дионеей» вошли стихи, лишённые внешних признаков античного стиля («Редеет облаков летучая гряда», «Дева», «Ночь»). Таким образом, лермонтовские «подражания древним» ближайшим образом соотносились со стихами на аналогичные темы Батюшкова и Пушкина.

Поэтическая фразеология «Цевницы» прямо восходит к «Беседке муз» Батюшкова:

... Над ними свод акаций:
Там некогда стоял алтарь и муз и граций. . .
.
Там некогда кругом черемухи млечной
.
Шутил подчас зефир и нежный и игривый.

Ср. в «Беседке муз»:

Под тению черемухи млечной
И золотом блистающих акаций
Спешу восстановить алтарь и Муз и Граций

Та же фразеология — в «Пире» Лермонтова (1829):

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень черемух и акаций,⁴
Чтоб разделять святой досуг
В объятьях мира, муз и граций.

По-видимому, через «Опыты» Батюшкова воспринимались и общие мотивы анакреонтической поэзии 1810-х годов: в «Пире», «К друзьям», «Веселом часе» появляется фигура беспечного мудреца, отвергающего роскошь и славу и наслаждающегося любовью, дружбой и поэтическим уединением.⁵ Мотивы эти, однако, устойчивы и литературной программы не составляют:

¹ Ср. аналогичные басни в «Антологических стихотворениях» А. Илличевского (М., 1827), где автор специально оговаривает свою зависимость от западных образцов, ссылаясь на отсутствие их в русской традиции.

² С. Шувалов. Русские и западноевропейские литературные влияния в творчестве Лермонтова. В кн.: Венюк М. Ю. Лермонтов. Юбилейный сборник. М.—Пг., 1914, стр. 310; Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография. Гослитиздат, М., 1945, стр. 80—81. Ср. также наблюдения Т. А. Ивановой в ее книгах: 1) Москва в жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. 1827—1832. Изд. «Московский рабочий», 1950, стр. 20—21; 2) Юность Лермонтова. «Советский писатель», М., 1957, стр. 77—78.

³ Ср. в «Монологе» реминисценцию «Остылой жизни чапа» из стихотворения «Кривцову» (1817), впервые появившегося в сборнике 1826 года. Равным образом стихотворение «Война» (ср. «Война» Лермонтова, 1829) было, вероятно всего, известно Лермонтову по сборникам, а не по публикациям 1823 года (в «Полярной звезде» и «Собрании образцовых русских сочинений», где оно печаталось анонимно под названием «Мечта война»). Все остальные стихотворения Пушкина, так или иначе воспринятые Лермонтовым, либо вошли в сборники, либо появились в «Московском вестнике».

⁴ Ср. ироническую «канонизацию» этой формулы в VI главе «Евгения Онегина»: «... Зарецкий мой, Под сень черемух и акаций От бурь укрывшись наконец, Живет, как истинный мудрец, Капусту садит, как Гораций» и т. д.

⁵ Ср. «Веселый час» Карамзина, Батюшкова и Туманского.

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лиры звук, дрожащий, звонкой
Мне волнует также кровь.

(«К друзьям», 1829)

Но

Забуду я тебя, любовь,
Сует и юности отравы,
И полечу, свободный, вновь
Ловить венки небрежной славы!

(«Война», 1829)

Значительно более интересны «Пан. (В древнем роде)» и «Цевница». Александрини обоих стихотворений ведут нас прямо к антологическим стихам Пушкина⁶ в сборнике 1826 года, опирающимся на лирику Шенье (в противоположность ритмическому разнообразию переводов и подражаний Мерзлякова, воспроизводившего подлинные античные размеры). Движение от Батюшкова к Пушкину совершенно закономерно. Батюшков — автор гедонистических и эротических стихов с античной окраской — еще в 1828—1830 годах был для Пушкина живым литературным явлением: под «Беседкой муз» Пушкин сделал помету «прелесть»; в 1828 году, вписывая «Музу» в альбом Иванчина-Писарева, он говорит: «Я люблю его (это стихотворение, — В. В.): оно отзывается стихами Батюшкова».⁷

Замечания Пушкина о стиле Батюшкова и Шенье дают в известной мере ключ к определению его собственного восприятия античности. О Шенье он писал: «... он истинный грек, из классиков классик... От него так и пышет Феокритом и Анфологиею. Он освобожден от итальянских *soncetti* и от французских *anti-thèses*, но романтизма в нем нет еще ни капли».⁸ О Батюшкове («Мои пенаты»): «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни».⁹ Отвергнув Лагарпа, Лермонтов отверг и *soncetti* и антитезы; лагарповскими *soncetti* он, как мы видели, воспользовался в другом месте и в другой связи.¹⁰ Как бы соглашаясь с пушкинскими требованиями и, во всяком случае, ориентируясь на его поэтику, Лермонтов в «Пане» и «Цевнице» стремится к фрагменту, построенному как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное. Как и у Пушкина, картина создается существительными и, главным образом, определениями к ним; глагольная сфера сужается: действия почти нет. Заключительная пунктировка ослаблена, и это выделяет «античные» стихи из ранней лермонтовской лирики; вместо нее в «Цевнице» появляется столь характерная для антологических стихов Пушкина присоединительная конструкция с «и»: «И предков ржавый меч с задумчивой цевницей». Символический, «виньеточный» характер заключительного образа для Пушкина уже не характерен: он ведет нас к другим образцам элегической поэзии, например к «Родине» Баратынского («...положит на гробницу И плуг заржавленный и мирную цевницу»). К этому стихотворению Лермонтов в «Цевнице» довольно близок, и, конечно, не случайно. Антологические стихи, даже в классическом своем «пушкинском» виде, постоянно стремятся к превращению в элегию. Добиваясь сглаживания бытовых и психологических контрастов между «обычаями мифологическими» и национальными «нравами», Пушкин ставит реальное, увиденное им где-то явление в окружение еле уловимых античных ассоциаций. Античные понятия и термины вводятся в ткань стихотворе-

⁶ Ср. также реминисценцию из «Евгения Онегина» в «Пане»: «лесов таинственную сень».

⁷ Н. Иванчин-Писарев. Альбомные памяти. «Москвитянин», 1842, № 3, стр. 147. Это же стихотворение в 1828 году Пушкин вписал и в альбом А. Е. Шиповой. См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. «Academia», 1935, стр. 653—654.

⁸ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 650—651.

⁹ Там же, т. VII, стр. 580.

¹⁰ Выражение «итальянские *soncetti*» не означало, что Пушкин приурочивал их исключительно к итальянской поэзии; во французской литературе нередки нападения на «итальянские *soncetti*» собственных авторов (как прециозных поэтов XVII века, так и поэтов XVIII века); итальянские *soncetti* традиция связывала с именем Марини. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 460—461.

¹¹ См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 316 и сл.

ния очень осторожно, опосредствованно;¹² они нужны как указатель, сигнал, направляющий поток «античных» ассоциаций читателя. Образная система получает возможность двоякого толкования. Конкретные указания на местность, национальность, черты психологии, воспринимаемой как современная, — исключены, и стихотворение может быть понято как обычная элегия или как «подражание древним».

В наибольшей мере это относится, конечно, к «Ночи», «Деве», элегии «Рдеет облаков летучая гряда», где античный колорит не поддерживается характерной формой эллинистического фрагмента и обязательными указаниями на особенности ашличного быта. Эти стихи, вне окружения, превращаются в элегию, совершенную по пластике и гармоничности; «антологические» же отсветы они получают от своего окружения.

«Подражания древним» у Лермонтова обнаруживают еще большее тяготение к элегии — не только потому, что в них обнаруживаются черты внешнего восприятия античности, но и потому, что эллинская уравновешенность здесь нарушена вторжением эмоции лирического героя — эмоции, выраженной непосредственно, сразу же обнаруживающей свое родство с ламентациями элегических героев и в этой форме абсолютно противоположной любовной лирике древних. Здесь уже начинается расхождение с Пушкиным, легко улавливаемое стилистическим анализом. Вспомним, что Пушкин определял греческую поэзию (искаженную «латинскими подражаниями» и «немецкими переводами») как «прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях» (1828).

Но отзвуки «антологических» увлечений у Лермонтова остаются. В стихотворении «К гению», например, находим «мирт с лирой золотой», «звук задумчивой певницы»; очень обычная для 1820-х годов элегия¹³ озаглавлена Лермонтовым «К Неэре» и т. д.

Ориентация раннего Лермонтова на антологическую лирику Пушкина и пушкинского круга уже была своего рода оппозицией его литературным учителям и, в первую очередь, Мерзлякову. Рассматривая античную поэзию как аналог русской народной поэзии, Мерзляков свободно вводил в перевод древней идиллии фольклорные формулы и лексику, а античный колорит передавал, тщательно сохраняя этнографические и исторические реалии. Ощущение древности, по Мерзлякову, достигается путем архаизации русского текста.¹⁴ Эти принципы в какой-то мере воспринимались как попытки практического применения теории «объективной» древней поэзии и фольклора, и Надеждин, отыскивая русские эквиваленты стиля орфических гимнов, учитывает практику Мерзлякова-переводчика. Антологические стихи не укладывались и в жесткие эстетические рамки «Московского вестника»: по мнению его критиков, они — в лучшем случае нечто «изящное», т. е. копирование совершенной природы, и безусловно уступают «высокому». Еще в «Мнемозину» Кюхельбекер пачинал борьбу против элегической поэзии, в частности, против элегии Пушкина и Баратынского;¹⁵ под пером теоретиков «Московского вестника» понятие «высокого» утратило свою декабристскую направленность и сблизилось с понятием «откровения».

Неизменно отрицательные отзывы журнала об элегиях Баратынского — «однообразных своими оборотами» и обнаруживающих «заметное влияние французской школы».¹⁶ Антологические стихи Пушкина дипломатично обойдены молчанием; впрочем, достаточно характерен отзыв об «Опыте русской анфологии» М. Яковлева, где была перепечатана большая часть «Подражаний древним» из сборника 1826 года вместе со стихотворениями ранних лет: «Новые пьесы это, вероятно, первые произведения его детства».¹⁷ Можно думать, что для Любомудров были более приемлемы немногочисленные опыты Раича в области философской лирики, где античная стихия существует как источник уподоблений, иллюстрирующий мысль, или как дополнительный к основному образ.¹⁸

¹² См. тонкие наблюдения Д. П. Якубовича в статье «Античность в творчестве Пушкина» (А. С. Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 6. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 131—132).

¹³ Ср. с элегией Баратынского «Делии».

¹⁴ См.: Ю. Лотман. А. Ф. Мерзляков как поэт. В кн.: А. Ф. Мерзляков. Стихотворения, «Советский писатель», Л., 1958, стр. 45 и сл.

¹⁵ В Кюхельбекер. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. «Мнемозина», 1824, ч. II.

¹⁶ «Московский вестник», 1828, № 1, стр. 71 (Обозрение русской словесности за 1827 год).

¹⁷ Там же, № 10, стр. 186.

¹⁸ См. анализ стихотворения «Вечер в Одессе» (1823) у Ю. Тынянова (Архивы и новаторы. Изд. «Прибой», 1929, стр. 371). Тенденции, намечившиеся в поэтике Раича, развивал Тютчев; ср., например, «Весеннюю грозу», где «ветренная Геба», проливающая «громокипящий кубок», существует на правах такого дополнительного образа, реальное содержание которого безразлично.

Но воздействия школы Раича («итальянской школы», пользуясь выражением Киреевского) в антологических стихах Лермонтова мы не пайдем; в лучшем случае мы сможем провести параллель между анакреонтическими стихами учителя и ученика;¹⁹ но как раз здесь Раич менее всего оригинален, следуя прочно сложившимся еще в XVIII веке канонам анакреонтической лирики.

2

Если самое обращение к анакреонтике и антологическим стихам могло быть все же продиктовано или поддержано специфическими интересами Раича и Мерзлякова, то для стихотворения «Письмо» источник выбирается самостоятельно. И здесь Лермонтов вновь обращается к Батюшкову, воспринимая в его «Элегиях» тот мотив, который мог быть легко обработан вне этого жанра. К таким относились прежде всего мотив заgrabной любви, возвращения духа к своим земным страстям и привязанностям. Нередкий в элегии (например, у Батюшкова, Веневитинова, Баратынского в «Элизийских полях»), он получил, как хорошо известно, широчайшее распространение в балладе (в разных вариантах, главным образом как восходящий к фольклорным источникам мотив возвращения жениха-мертвеца); в своем «балладном» виде он выступил и у Лермонтова в 1831 году («Гость») и позднее (в «Вадиме» и в «Любви мертвеца» (1841), где он уже переосмыслен сообразно с изменениями художественного мировоззрения). В «Письме» Лермонтов обращается к «Привидению» Батюшкова — свободной переработке «Le revenant» Парни: при тематической общности стихов мы находим и текстуальную близость строк.

У Лермонтова:

Мой дух всегда готов к тебе летать
Или, в часы беспечного досуга,
Сокрыты прелести твои лобзать...

У Батюшкова:

Буду вокруг тебя летать;
На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать...²⁰

Но этими деталями сходство и ограничивается. Все остальное — различно. Прежде всего различна тональность; это очевидно и не требует специальных доказательств. Оптимистический в своем существе, хотя и окрашенный нежной и легкой грустью тон батюшковской элегии сменяется у Лермонтова мрачным, несколько тяжеловесным трагическим колоритом. В «Привидении» привидения, собственно, нет; есть бесплотный дух, присутствие которого ощущается в почти незаметных, случайных движениях таинственным образом оживающих вещей. Движения духа длительны и еле уловимы (это подчеркнуто повторением глаголов несовершенного вида: «стану... развеять», «буду плавать»); определения содержат смысловые оттенки легкости, эфемерности:

Стану всюду развеять
Легким уст прикосновеньем,
Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз.

... Глас мой томный,
Арфы голосу подобный,
Тихо в воздухе умрет.

Лермонтов прежде всего конкретизирует обстановку действия. Бытовые ассоциации приходят в резкое столкновение с «мистическим» характером темы (о героине: «приедешь из собранья»; «в санях, в блистательном катанье Проедешь ты на паре вороных» с гусаром, и т. д.). Сама «тьень» чрезвычайно материализовалась: «То тень моя безумная предстала И мертвый взор на путь ваш навела». Эмоциональная напряженность снимает смысловые оттенки; метафора разрушается.²¹ Ха-

¹⁹ Ср.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, стр. 86 и сл.

²⁰ Ср. также в начале стихотворения совершенно выпадающее из стилистического контекста и негерно употребленное понятие «парка» («Болезнь и парка мчались надо мною»); это — «остаточность» оригинала: «Парка дни мои считает». И это не единственный случай: переработка источника с сохранением отдельных вкраплений из него для Лермонтова вообще характерна.

²¹ Ср. у Батюшкова: «Если пламень потаенный По ланитам пробежал, у Лермонтова: «И пыхнет огонь на девственны ланиты»; глагол «пыхнет» (на что-нибудь) со значением стремительного движения пламени на внешний объект явпо

рактально, что повествование строится в глаголах совершенного вида, даже однократного, мгновенного действия; в одном случае прошедшее время употреблено в значении будущего, что делает картину еще более реальной и осязаемой. Элегический тон тем самым снят; Лермонтов идет к балладе типа «Леноры», разрушая жанровые границы.

Небезынтересно, что поэтическая мысль раннего Лермонтова и здесь развивается по другим путям, нежели философская лирика лобомудров. В 1829 году появляется в печати тематически близкое «Письму» «Завещание» Веневитинова, пронизанное ощущением двоемирия, которое накладывает ясный отпечаток на психологический облик героя стихотворения — умирающего поэта. Основой образности здесь является облеченное в конкретно-метафорическую форму абстрактное понятие («Любви волшебство позабыто, Исчезла радужная мгла», «могила дверь» и т. д.). «Философичность» доведена почти до последних пределов, до разрушения образного строя стихотворения; пытаясь сохранить его, Веневитинов черпает сравнения из конкретного, «вещного» мира. Но эти призраки вещей теряют свою чувственную оболочку, как только вступают в соприкосновение с абстрактными философскими категориями, которые на правах вещей действуют в стихотворении:

Душа моя простится с телом
И будет жить, как вольный дух,
Без образа, без тьмы и света,
Одним нетлением одета...
И если памятью преступной
Ты изменишь... беда! С тех пор
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пищу мщенья найду
И будет сердцу грустно, томно,
А я, как червь, не отпаду.²²

Стихотворение Веневитинова, несомненно, было известно Лермонтову. Всю его абстрактно-философскую часть он отверг и воспринял лишь заключительный чувственный образ:

Как червь, к душе твоей
Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей...

(«Настанет день — и миром
осужденный...», 1831)

Во всех рассмотренных случаях литературные поиски Лермонтова так или иначе противопоставались идейной, эстетической и стилистической позиции как Мерзлякова, так и Раича и лобомудров. Но до сих пор речь шла преимущественно о жанровых и стилистических особенностях стихотворений. Между тем существует интереснейший случай, когда Лермонтов прямо вступает в область, находившуюся в полном владении именно этой литературно-философской группы. Речь идет о стихотворении «Поэт» (1828), где разрабатывается легенда о видении Рафаэля.

Прежде всего восстановим вкратце тот общий эстетический фон, в который органически включалась легенда о Рафаэле.

В основе литературной политики московских шеллингианцев лежала целостная концепция, восходящая к немецкой эстетике, но приобретающая некоторые специфические черты, которые и определяли высказывания критиков о конкретных явлениях литературы. Несомненно, они были сторонниками романтизма, однако суженного, очищенного и уложенного в рамки эстетических desiderata. Отправной точкой для критиков и эстетиков этого направления, к которым были близки по своим теоретическим взглядам Падеев, Средний-Камашев и другие, была триада духовного развития человечества. Первая эпоха — древность, период первобытной гармонии между человеком и природой, когда дух дремлет и человек черпает из окружающей природы свою религию, формы общественной жизни, искусство. Идеал древних — пластическая красота телесных форм, чувственное начало, гармоническая уравновешенность материального и духовного. Отсюда — и эпическая плавность, описательность, «объективность» гомеровского эпоса. Пробуждение

неудачен в этом контексте. Но общим принципам поэтики раннего Лермонтова и, в частности, данного стихотворения, построенного на резком и отрывистом «смысловом жесте», на контрастах и соотношениях почти зримых и осязаемых объектов, он, во всяком случае, соответствует больше, чем «потопленный пламень» Батюшкова.
²² Д. В. Веневитинов. Избранное. Гослитгиздат, М., 1956, стр. 61. Впервые опубликовано в «Северных цветах на 1829 год» (стр. 73), затем в сочинениях Д. В. Веневитинова (Стихотворения, ч. I. М., 1829, стр. 53) с заменой «вольный дух» на «вечный дух».

духа к самопознанию определяет вторую эпоху человечества — средневековье. Первобытная гармония разрушается; дух обращается на себя самого, и человеческое сознание усматривает в природе лишь то, что несет на себе печать духовности и в наибольшей степени освобождено от своей телесной оболочки. Под этим углом зрения Надеждин пытался рассмотреть и государственные, и правовые, и религиозные взгляды средневековья. Здесь, во втором периоде, утверждается представление о двух мирах — брэнном, телесном и вечном, потустороннем. Возникает христианская религия, которая вносит гармонию в романтическую настроенность человеческого духа и является высшим идеалом художника.

Третий и последний член триады — синтез объективного и субъективного, который создает и высшую форму искусства, «художественное» — «высшее творение, где бесконечное и конечное совершенно сливаются, так что их видим мы в чистейшем, самом непосредственном взаимодействии».²³

В этом синтезе может преобладать конечное, чувственная форма, — тогда произведение становится предметом чувственного созерцания; оно *изящно*. Но высшим уровнем поэзии является не изящное, а *высокое*, т. е. преобладание бесконечного, идеи; это — «высшее, идеальное изящество... начало вдохновения».²⁴ Полная гармония высокого и изящного является практически недостижимым идеалом. При этом идея, стремящаяся в пределе к тождеству с чувственной формой, понимается как идея философско-религиозная, ведущая автора и читателя к единому божественному началу. Искусство оказывается формой религиозно-философского осмысления действительности, и даже более того, художник-гений выступает как demiurge поэтического мира, созданного по тем же вечным законам, по которым божество творит реальный мир. «... Созданный человеческий дух... — писал позднее в «Телескопе» Н. И. Надеждин, — является дивным соревнователем всеизжительного духа, проникающего и оживотворяющего вселенную: а посему и ныне преимушественно должно проявиться в них современное направление человечества».²⁵ Отсюда следует тезис о божественности художника, сопровождаемый важным замечанием, имеющим уже несомненный политический смысл: поэт не должен ставить в центре своего внимания противоречия действительности, которые не являются существенными перед лицом высшей гармонии. «Поэт одушевлен... идеалами совершенства; но природа не дала ему возможности воплощать их в бытии действительном. Поэт не создан жить во внешности; все силы души его соединены в его всеобъемлющей фантазии, которая в минуты вдохновения рисует ему все, что есть великого, утешительного в судьбе и пазначении человека». Он «переносится во все времена и во всех людей, и повсюду открывает ту гармонию, которой верит его любящее сердце. Вот почему Поэзия назидательна... Поэзия, представляя жизнь в истинном, лучшим ее виде, мирит с нею».²⁶ Но коль скоро поэзия приоткрывает человеку «гармонию внешнего и внутреннего мира», она тем самым сближается с историей и философией, задача которых — обнаружить «руку промысла» в ходе исторической жизни человечества и открыть «первоначальную идею назначения человека и вселенной».²⁷ В высших своих точках история, философия и поэзия теряют различия, достигая в христианской религии подлинного и полного гармонического слияния.²⁸

Эта концепция, изложенная здесь в самом общем виде, была исходным пунктом в критической деятельности Шевырева, Погодина, Титова, Надеждина и других. Создается очень жесткая и тщательно разработанная шкала литературных ценностей. Вероятно, наиболее ярким примером обнажения эстетической позиции является отзыв Надеждина о стихах Пушкина в «Северных цветах»: они «все так посредственны... чуть-чуть не ничтожны. Один только „Могастьер на Казбеке“ играет лучами таланта, особенно в заключении:

Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться в вольной выпине,
Туда б — в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!...»²⁹

В 1820-е годы «Московский вестник» поддерживает и пропагандирует религиозно-мистические тенденции в поэзии Федора Глинка. В 1826 году Титов, Шевырев

²³ Основное начертание эстетики. «Московский вестник», 1829, ч. IV, стр. 27.

²⁴ Там же, стр. 36.

²⁵ «Н. Надеждин». Современное направление просвещения. «Телескоп», 1831, № 1, стр. 28—29.

²⁶ Теория изящных искусств. О достоинстве поэта. «Московский вестник», 1827, № 7, стр. 232—233.

²⁷ Т. Мысли о красноречии. «Московский вестник», 1827, № 19, стр. 307 и сл.

²⁸ Основное начертание эстетики, стр. 22—23.

²⁹ «Телескоп», 1831, № 2, стр. 230.

и Мельгунов переводят книгу Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», где сконцентрированы основные проблемы религиозного искусства, как понимала их иенская школа. Отдельную главу этой книги составлял рассказ «Видение Рафаэля» — легенда о богоматери, явившейся художнику и вдохновившей его на создание Сикстинской мадонны. Рассказанная Вакенродером в «*Herzensegigungen eines kunstliebenden Klosterbruders*» со ссылкой на вымышленную рукопись Браманте, легенда эта вобрала в себя целый ряд частных проблем эстетики религиозного искусства. Нужно отметить, впрочем, что проникновение рассказа о видении Рафаэля в русскую литературу началось несколько ранее перевода книги, в 1824 году Кюхельбекер в своих письмах из заграничного путешествия упоминает о книге Вакенродера как раз в связи с этой легендой,³⁰ в одном из следующих выпусков альманаха он дает восторженное описание самой Сикстинской мадонны, с явным учетом рассказа Вакенродера. На ту же легенду ссылается более близко знакомый с Тиком В. А. Жуковский,³¹ статья которого о рафаэлевской мадонне была хорошо известна питомцам Благородного пансиона.³² Возможно, они знали также и «легенду» Гердера «*Das Bild der Andacht*» с близким сюжетом, на которую в специальном примечании в собрании своих сочинений обращал внимание Н. Д. Иванчин-Писарев.³³

В основании рассказа о «видении Рафаэля» лежала фраза из письма Рафаэля Кастильоне: «В мире так мало изображений прелести женской; посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу».³⁴ Далее в легенде выделяются четыре основных эпизода:

1. Постоянно преследующая Рафаэля определенная идея (*certa idea*, по Шевыреву — «тайный образ»), образ богоматери, позднее воплощенный в Сикстинской мадонне.

2. Несколько раз этот смутный образ возникал перед Рафаэлем в облике идеальной девы, «но это было одно легучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей» (стр. 7).

3. Движимый постоянным внутренним беспокойством, он принимается писать деву; утомленный работой, засыпает и во сне молится богоматери; проснувшись от сильного волнения, на месте неоконченной картины он видит божественный облик девы и проливает слезы в благоговейном экстазе.³⁵

4. Видение «навек врезалось в... душу и чувства» Рафаэля; он воплощает его на полотне. С тех пор «всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны» (стр. 8).³⁶

Рафаэль надолго становится символом религиозного искусства.³⁷ При этом развивалась заложенная уже в стихотворении Гердера мысль, что это последнее возможно только как искусство гармоническое и условием его является спокойное и уравновешенное молитвенное созерцание («*Die höchste Liebe, wie die höchste Kunst ist Andacht. Dem zerstreuten Gemüth Erscheint die Wahrheit und die Schönheit nie*»). Принципиальный смысл положения о возвышенной и уравновешенной

³⁰ «Мнемозина», 1824, ч. I, стр. 78—79. Сведения о проникновении в Россию книги Вакенродера см.: П. Сакулин. 1) Послесловие. В кн.: Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914, стр. IV—V; 2) Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель, т. I, ч. II. М., 1913, стр. 535—544.

³¹ О русских знакомствах Тика см.: Percy Matenk o. Tieck's Russian friends. «PMLA», 1940, vol. LV, № 4.

³² Ср рассказы А. Зиновьева, который любил ссылаться на статью Жуковского (Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов, стр. 145).

³³ Н. Д. Иванчин-Писарев. Сочинения и переводы. М., 1828, стр. 244.

³⁴ Цит. по: Об искусстве и художниках, стр. 4. Далее ссылки приводятся в тексте.

³⁵ Этот мотив развит и в стихотворении Гердера «*Das Bild der Andacht*», где утверждается, что истина и красота являются только благоговейно созерцающему и не могут быть воссозданы путем наблюдения отдельно взятых прекрасных предметов. Речь идет также о религиозном созерцании (*Andacht*); живописец тщетно пытается изобразить мадонну, пока, наконец, она не является ему во сне как олицетворение целомудрия, наивности и смирения, чуждая земной красоте.

³⁶ Художник Гердера, воспрянув от сна, видел только мадонну, «как тот, кто, взглянув на солнце, носит в себе образ солнца» (*wie der, der in die Sonne schaut, das Bild der Sonne mit sich trägt*). По окончании картины он достоин небесного благословения. Так, заключает Гердер, творил свою мадонну и Рафаэль, которому являлся образ богоматери (*Johann Gottfried v. Herders sämtliche Werke. In 40 Bd. Bd. 15. Stuttgart und Tübingen, 1852, SS. 41—42*).

³⁷ См.: С. Шевырев. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. В кн.: Публичные лекции о профессорах: Геймана, Рудь, Соловьева, Грановского и Шевырева, читанные в 1851 г. в имп. Московском университете. М., 1852.

красоте как эстетическом идеале был обоснован, в частности, Шеллингом в речи «Об отношении изобразительных искусств к природе», где он специально останавливается на эстетической допустимости страстей в искусстве. По Шеллингу, страдание духа, происходящее от связи его с чувственным бытием, может быть превращено в высокую красоту лишь силой божественной любви, которую несет с собою душа. Узы земного бытия разрываются, душа стремится к единению в божестве. Эта красота, сочетающая нравственную благость с чувственной прелестью, достигла апогея в произведениях Рафаэля, который, таким образом, является единственным в своем роде.³⁸

Существуют по меньшей мере три стихотворения о «видении Рафаэля», написанные питомцами Благородного пансиона: уже упомянутый «Поэт» Лермонтова (1828), «Видение Рафаэля» в альманахе «Цефей» (1829, за подписью «К», вероятно, Н. Н. Колачевского) и — под названием «Поэт» — Иосифа Грузинова, появившееся в «Отблесках поэзии» (1849), возможно, написанное раньше и затем переработанное.³⁹

Иосиф Грузинов добросовестно пересказывает «старинное преданье», сохраняя всю последовательность событий, но исключая молитву перед творческим актом. Тем самым философская концепция оказывается выхолощенной: окончив труд, художник «удивляется» и молится «в благоговении немом» своему созданию. Параллель — «живописец» — «поэт» — у Грузинова в духе вулгаризированного романтизма 30-х годов: «святой восторг» и «вдохновение свыше» теряют свое религиозное содержание и превращаются в атрибуты поэта, характеризующие не экзистическое общение с божеством, а самый процесс творчества; он и возвышает поэта над «себялюбцем-миром», который «дарит его размеренной хвалой».⁴⁰

Значительно сложнее «Видение Рафаэля» в «Цефее». Автор — выученик философско-эстетической школы «Московского вестника». Стихотворение его — растянутое и не вполне зрелое, но с несомненным, хотя и подражательным, талантом, начинается картиной, одухотворенной присутствием божества ночи, нисшедшей на Италию, погрязшую в бедствиях и преступлениях. Рафаэль молится распростертый перед образом дэвы Марии, «чистою мольбой» слагая с себя «земную цепь» и приобщаясь к ангелам. Автор стихотворения хорошо усвоил концепцию религиозного искусства: «Прекрасное в печальном нашем мире Есть тайный ключ к святому в небесах».⁴¹ Рафаэль рассказывает о преследующем его неудовимом видении мадонны, которое чудится ему во всех явлениях природы, «но миг еще — и улетел воздушный — За синевой далекой он исчез» (следует уподобление его волшебным миражам «Персистана»). Он просит мадонну вдохновить его на создание картины, запечатлевающей ее облик. Мадонна появляется в сонме ангелов:

Рассеялось прекрасное виденье,
Но зрит еще Мадонну Рафаэль.

И движимый небесным вдохновеньем,
Воспрянул он — взял кисть — и начертал —
И целый мир с немим благоговеньем
Пред образом Пречистой Девы пал!⁴²

Центральным мотивом стихотворения является, таким образом, акт творчества, понимаемый как «божественное вдохновение» в первоначальном значении, т. е. непосредственное мистическое общение с божеством. Интересно, что стихотворение вбирает в себя все концептуальные моменты легенды: в рассказе Рафаэля присутствуют два первоначальных ее эпизода; заключительный эпизод варьируется: в «немом благоговеньи» молится перед картиной не сам художник, а «целый мир».

«Видение Рафаэля» в «Цефее» — пример совершенно адекватной художественной интерпретации мистической темы, которая может быть реализована только в пределах мистико-философской лирики. И поэтому, когда четырнадцатилетний Лермонтов обращается к той же легенде, мы вправе ожидать более или менее глубокой, но приблизительно той же разработки. На деле получилось иначе. Вопреки всем возможностям толкования, но в полном соответствии со своими художественными устремлениями, Лермонтов делает центром стихотворения второй эпизод, который в концепции легенды служит для обоснования следующего, не-

³⁸ Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Изд. писателей в Ленинграде, стр. 311—320.

³⁹ См.: Т. Левит. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе. «Литературное наследство», 1948, № 45—46, стр. 238 и сл., а также комментарий Т. П. Головановой в кн.: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 611—612.

⁴⁰ Отблески поэзии. Сочинение Иосифа Грузинова. М., 1849, стр. 13—14.

⁴¹ «Цефей. Альманах на 1829 год», М., 1829, стр. 29.

⁴² Там же, стр. 34.

сущего основную идею. «Утомленный и немой», художник тщетно пытается поймать неуловимый образ «пречистой девы» до тех пор, пока на него не снизошло откровение; после этого он пишет картину. В «Поэте» Лермонтова картина уже написана, Рафаэль падает перед ней «своим искусством восхищенный», — заметим, «своим искусством», а не святостью предмета (эпизод 4 легенды); затем «призрак бежит» (переосмысление эпизода 2); но «долго, долго ум хранит первоначальны впечатленья» (эпизод 1 и отчасти 4). Главного, третьего эпизода вообще нет, и «огонь небесный» — фикция, как у Грузинова. При этом нужно заметить, что поэт, «забывшись в райском сне», поет вовсе не святую деву, а «вас, вас! души его кумиры», т. е. красавиц, земную любовь. Таким образом, мистическая легенда не только распадается как целостная структура, она перестает быть мистической, становясь источником чисто внешних уподоблений. Так произошло в стихотворении Лермонтова.

Невосприимчивость юного Лермонтова к мистико-философскому содержанию легенды о Рафаэле можно было бы объяснить случайными причинами — недостаточной осведомленностью в романтической философии искусства, индивидуальными вкусами и т. д. Однако такому пониманию противоречит дальнейший ход эволюции Лермонтова. Интересно в этом смысле его инстинктивное отталкивание от важного концептуального положения легенды: истинно великий художник отрешается от земных страстей и обретает нужную для религиозного творчества гармонию духа. Таким именно предстает Рафаэль в стихотворении «Цефея»:

Раскаляе печатью роковую
 Не сморщило покойного чела,
 И страсть на нем пылающей рукою
 Глубоких язв души не провела.⁴³

Между тем у Лермонтова к 1830 году складывается лирический герой с устойчивым психологическим статусом, где определяющими являются именно «страсти». Совершенно очевидной становится эмоциональная общность с Байроном, и на эту эмоциональную канву накладывается целый ряд образов, сцен и ситуаций, проходящих по всей его ранней лирике. Живописным эквивалентом известного числа таких образов оказывается Рембрандт, в эстетической системе Любомудров противопоставляемый Рафаэлю как художник с «пламенным, мрачным вдохновением», отражающий идеал в искаженном виде, «как будто в возмущенном, волнующемся потоке».⁴⁴ Поэтому-то Рембрандт приобретает для Лермонтова эстетическую значимость; Рафаэль же окончательно ее теряет (сравнение героини с мадонной Рафаэля в эротическом стихотворении «Девятый час; уж темно...» характеризует только внешние, портретные черты героини, о святости которой говорить, конечно, не приходится). Прямую параллель Рембрандт—Байрон мы находим в стихотворении 1830—31 годов «На картину Рембрандта»; при этом на периферии стихотворения возникает образ самого художника («Или в страдальческие годы Ты сам себя изображал?»). В облике «знаменитого беглеца», «в одежде инок святой», преступление и страдание, тоска, сила ума и сомнение слиты в органический сплав и взаимно друг друга обуславливают и определяют. За этим психологическим комплексом стоит эстетика байронического героя, венчающая длинную вереницу «злодеев-героев», которым Лермонтов в это время отдает щедрую дань.

Но стихотворение «На картину Рембрандта» написано уже в 1830—1831 годах, когда такого рода герой в лирике Лермонтова уже окончательно оформился. В 1829 году, в пансионские годы, он возникает в поэмах типа «Преступник» и отчасти в стихах балладного характера, т. е. сюжетных, тяготеющих к эпическому жанру. Вместе с тем уже в 1829 году у Лермонтова начинается осознание своего литературного пути как противоположного эстетическим требованиям Любомудров. Одним из первых симптомов намечающейся полемики находим в стихотворении «Мой демон» (1829):

И звук высоких ощущений
 Он давит голосом страстей,
 И муза кротких вдохновений
 Страшится неземных очей.

⁴³ Там же. стр. 28. Ср. в той же связи ряд ценных замечаний Т. А. Ивановой («Юность Лермонтова», стр. 86—87). Исследователь, однако, оставляет в стороне всю литературно-эстетическую проблематику легенды и роль ее в русском литературном движении. Принципиальный интерес стихотворения Лермонтова, конечно, не в том, что юный поэт не принял мистицизма «реакционных романтиков Жуковского, Тика и Вакенродера», а в том, что он оказался невосприимчив к одной из существенных эстетических концепций своей литературной среды.

⁴⁴ В. К ю х е л ь б е к е р. Отрывок из путешествия по Германии. «Мнемозина», 1824, ч. I, стр. 63—64.

«Высокие ощущения», «муза кротких вдохновений» — все это принадлежит эстетике любомудров.⁴⁵ Мысль «Моего демона» развивается и конкретизируется в стихотворении «К другу» и «Монолог», где (как это уже отмечалось в лермонтоведении) Лермонтов вступает в полемику с любомудрами по частным философским вопросам. Весь этот круг стихов 1829 года венчается «Молитвой» («Не обвиняй меня, всесильный»). «Земные страсти» Лермонтов здесь объявляет не только лейтмотивом своего творчества, но и неизменным его условием. При этом характерна антиномичность в постановке проблемы, рассматриваемой как бы в двух планах: с точки зрения внешних незыблемых и в существе своем справедливых законов, признающих благодать божества («Живых речей твоих струя»; ум поэта, обуреваемый страстями, — «в заблужденье бродит»), и с точки зрения внутренних, столь же справедливых субъективных законов индивидуального творчества (лава вдохновенья, чудный пламень, всесожигающий костер). Отказ от этих последних и обращение к религиозному мистицизму для любомудров является условием истинной поэзии; для Лермонтова это означает отказ от творчества вообще («От страшной жажды песнопенья Пускай, творец, освобожусь, Тогда на тесный путь спасенья К тебе я снова обращаюсь»). Так развивается тема «Моего демона»; демон как воплощение этих внутренних законов индивидуального творчества появляется инкогнито в «Молитве»:

...мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

Так возникают первые абрисы поэтического образа, который будет сопутствовать Лермонтову на протяжении всего его творческого пути.

Опыты раннего Лермонтова представляют особый интерес как первые шаги новой поэзии 1830—1840-х годов, приходящей на смену поэзии пушкинского периода, но не порывающей с ней окончательно. Ее зарождение естественно начинается с попыток определить своих учителей и потенциальных противников, усвоить и переосмыслить накопленный поэтический опыт. Эти попытки интересны не только для выяснения генезиса и сущности этого нового поэтического этапа, но и для осмысления судеб предшествующих поэтических течений, указывая нам, что в них оказалось жизнеспособным и что — отмирающим, и в каком направлении шла их дальнейшая историческая эволюция.



⁴⁵ Ср. отзыв о «Нищем» Подолинского: «...гораздо лучше сделал бы автор, если б, послушавшись совета Вестника Европы (т. е. Надеждина, — В. В.), оставил эти страшные преступления на суд гражданский и воспевал нам тихие, нежные чувства, к чему он гораздо способнее» («Московский вестник», 1830, № 7, стр. 259: подп. NN.).

ОДИН ИЗ ВОЗМОЖНЫХ ПРОТОТИПОВ «КАВКАЗЦА»

Каждому исследователю жизни и творчества М. Ю. Лермонтова бросается в глаза необыкновенно глубокая любовь поэта к семье Марии Акимовны Шан-Гирей. Еще подростком Лермонтов переписывался с Марией Акимовной, делился с нею своими мыслями и впечатлениями, присылал стихи, подарки. В 1827 году, готовясь к поступлению в Московский благородный пансион, он писал ей из Москвы: «Я думаю, что вам приятно будет узнать, что я в русской грамматике учу спитаксис и что мне дают сочинять; я к вам это пишу не для похвалы, но собственно оттого, что вам это будет приятно».¹ В следующем году, в первые свои каникулы, он снова писал ей: «Зная Вашу любовь ко мне, я не могу медлить, чтобы обрадовать вас: экзамен кончился и вакация началась...» (стр. 404).

Возникает вопрос, когда и где родилась эта дружба, так сильно связавшая поэта с семьей Шан-Гирей.

В воспоминаниях Акима Павловича Шан-Гирея говорится: «Покойная мать моя была родная и любимая племянница Елизаветы Алексеевны, которая и уговаривала ее переехать с Кавказа, где мы жили, в Пензенскую губернию, и помогла купить имение в трех верстах от своего... Таким образом, все мы вместе приехали осенью 1825 года из Пятигорска в Тарханы...»²

Но из этих строк еще неясно, когда же Шан-Гирей купили себе имение. Создается впечатление, что по приезде в Пензенскую губернию в 1825 году они купили Апалиху той же осенью.

В действительности это не так. Уточнить время приобретения деревни Апалихи помогают метрические книги, имеющиеся в архиве музея. Крепостные крестьяне деревни Апалихи до 13 августа 1826 года во всех книгах числились крепостными помещицы Екатерины Александровны Савеловой, а начиная с 8 сентября они записывались уже как крепостные Марии Акимовны Шан-Гирей.³

Таким образом, целый год семья Шан-Гирей жила в Тарханах вместе с Е. А. Арсеньевой в одном доме. Мария Акимовна и Елизавета Алексеевна вместе заботились о воспитании детей. И Лермонтов, конечно, не забыл этого и родившуюся в Тарханах любовь к Марии Акимовне, Павлу Петровичу и всему семейству Шан-Гирей: Акиму, Алексею, Екатерине, Николаю — сохранил до конца своих дней.

По свидетельству современников, М. Ю. Лермонтов в детстве любил со своими сверстниками заниматься военными играми.⁴ Для этой цели на усадьбе Арсеньевой были устроены трапезей, сохранившиеся до наших дней.

С приездом семьи Шан-Гирей интерес Лермонтова к военной и кавказской жизни мог обостриться: Павел Петрович был участником ермоловских походов, и это не могло не наложить печать на его беседы с юным Лермонтовым. Касались они, конечно, чаще всего военной и кавказской жизни, потому что иной деятельности у Павла Петровича до приезда в Пензенскую губернию не было. Он участвовал во многих битвах с горцами, а потом, уйдя в отставку, поселился там же на Кавказе, на территории, завоеванной русскими, постоянно встречаясь с мирными черкесами, кабардинцами, осетинами. Он хорошо узнал их быт и нравы, предания и легенды. Его рассказы могли послужить толчком для создания ранних кавказских поэм Лермонтова и вызвать у поэта повышенный интерес к восточным темам и сюжетам.

Откуда было Лермонтову знать все мельчайшие подробности быта кавказских народов, названия аулов, названия гор, как не от Павла Петровича и Марии Акимовны Шан-Гирей. Тем более, что сам Лермонтов на Кавказе был всего несколько месяцев, последний раз в 1825 году. Начиная же с 1828 года в его тетрадах каждый год появляются все новые и новые произведения либо о войне русских

¹ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 403. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте.

² М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пензенское книжное изд. 1960, стр. 14.

³ Метрическая книга за 1826 год, ч. I, запись 38 и 45 (Государственный музей-усадьба М. Ю. Лермонтова).

⁴ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, стр. 48 (воспоминания А. Корсакова).

с горами, либо о кавказских нравах (поэма «Черкесы» (1828), черкесская повесть «Каллы» (1830), «Ангел смерти» (1831), восточная повесть «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1832—1833)). В поэме «Измаил-Бей», например, рассказывается о действительно исторических событиях, происходивших на Кавказе в начале XIX века, приводятся имена реальных лиц — Росламбака, Измаил-бея, кроме того, содержатся предания и легенды, бытовавшие среди горских народов.

Все это было бы необъяснимо, если бы Лермонтов не был близок с семьей Шан-Гирей, с Павлом Петровичем, начавшим службу в 1810 году и прожившим на Кавказе больше десятка лет и хорошо знавшим историю покорения Кавказа.

С февраля 1810 года Павел Петрович стал служить в 16-м Егерском полку, 29 мая этого года командующий войсками генерал Булгаков отдал предписание полку уничтожить «гнездо хищников» — кош, созданный Измаилом Атажуковым, полковником русской армии, который во время завоевания Кавказа фактически перешел на сторону родного народа.

Вот что писал генерал Булгаков:

«Во время настоящего моего пребывания с войсками в Кабарде дошли до меня слухи, что полк. князь Измаил Атажуков из своих подвластных и разной сволочи самовольно начал устраивать по близости Константиногорска в Бештовогорских лесах кош, по примеру прошлогоднего, который, так как и прежде сего было, убежищем служит людям неблагонамеренным. Поставляя себе главною обязанностью всякое зло при самом начале оного истреблять, я за пужное почел предписать 16-го Егерского полка полк. Курнаговскому кош сей, похожий не на что другое, как на гнездо хищников, вовсе уничтожить».⁵

История полка, видимо, была хорошо известна юному прапорщику, и если он сам не был участником сражения, то, конечно, запомнил названия аулов, подвергшихся разорению, и впоследствии, вероятно, рассказал об этих событиях мальчику Лермонтову. От наблюдательного Павла Петровича не ускользнула и романтическая сторона судьбы Измаила Атажукова, прототипа героя поэмы «Измаил-Бей».

Все это дало возможность М. Ю. Лермонтову писать в 1832 году:

«Ты знаешь, верно, что служил
В российском войске Измаил;
Но, образованный, меж нами
Родными бредил он полями,
И все черкес в нем виден был».

Горят аулы, нет у них защиты,
Врагом сыны отечества разбиты,
И зарево, как вечный метеор,
Играя в облаках, пугает взор.
Как хищный зверь, в смиренную обитель
Врывается штыками победитель;
Он убивает старцев и детей...⁶

Напомним, что именно у Павла Петровича находились на хранении автографы таких поэм, как «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Каллы», «Черкесы», «Кавказский пленник», «Сашка», и других произведений поэта.

Неудивительно поэтому, что все, что относится к личности Павла Петровича, может представлять для нас несомненный интерес.

В Пензенском областном архиве имеется документ, содержащий биографические сведения о Павле Петровиче Шан-Гирей. Приводим его полностью:

«По указу его величества государя императора Александра Павловича, самодержца всероссийского и прочая, и прочая, Предъявитель сего штабс-капитан Павел Петров, сын Шан-Гирей, который, как значится из формулярного полкового списка, от роду имеет двадцать четвертый год, из дворян Черниговской губернии, в службу вступил во второй кадетский корпус для научения порядку военной службы кадетом 1807 года, сентября 11 дня, произведен унтер-офицером 1809, января 3, прапорщиком 1810 года, февраля 12, с определением в 16 егерский полк, где подпоручиком 1815 года, июня 1, поручиком 1817 года, марта 10.

Во время службы своей находился в походах и у дела против неприятеля 1812 года, июня 8, переправляясь «через» реку Терек в следовании за границую до реки Сунжи, где того месяца 10 числа с собравшимися для впадения в границы нашл в большом количестве передовыми конными неприятельскими толпами в перестрелке, потом с присоединившимися к оным на помощь разными чеченскими народами в действительном сражении, рассеянии неприятельских партий и обращении их в беспорядке за реку Сунжу в бегство и того же года июля 3 за рекою Тереком для наказания зловерных и вероломных чеченских народов, с коими 14 числа июля засевавшими в ямах, укрепленных перекопами, при перестрелке более трех часов, потом при штурме укрепления и конечном поражении неприятеля, равно и отражении приходивших к нему на помощь.

Российской грамоте читать и писать умеет. В домовых отпусках и штрафах по суду и без суда не бывал. Женат на дочери покойного генерал-майора Хостатова девице Марье. У них сын Петр одного года и четырех месяцев. Состоял

⁵ Цит. по: С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 31.

⁶ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. III, стр. 193, 201

в комплекте. К повышению чина аттестовался достойным. А прошлого 1818 года, декабря 6, по Высочайшему Его Императорского Величества приказу уволен от службы по прошению, за болезнью, штабс-капитаном.

Во свидетельстве чего по высочайше представленному мне уполномочию сей указ дан штабс-капитану Шан-Гирею за моим подписанием и приложением герба моего печати, при главной квартире в Грузии в г. Тифлисе, июня 3 дня 1819 года.

Его Императорского Величества Всемилостивейшего государя моего генерал-инфантерии, командир отдельного Грузинского корпуса главнокомандующий гражданскою частью и пограничными делами в Грузии и в губерниях Кавказской и Астраханской, командующий военною каспийскою флотилиею и орденов Российских святого Александра Невского, святого великомученика и победоносца Георгия 2 класса большого креста, святого равноапостольного князя Владимира 2 степени большого же креста, Святой Анны 2 класса и иностранных: Австрийского Марии Терезы, Прусского Красного орла 3 степени и за заслуги: Персидского солнца и льва и великого герцогства Баденского военного ордена первых степеней кавалер подписал Ермолов и у того приложена его герба печать.

Свидетельствован Секретарем — Тарасовым

Читал столоначальник Гримм

Подлинный указ получил штабс-капитан Павел Петров Шан-Гирей.⁷

Указ, подписанный А. П. Ермоловым, само собой разумеется, для семьи Шан-Гирея должен был явиться священной реликвией, гордостью Павла Петровича. Понятно, что он дорожил им. Во всех случаях, когда пужно было подать в присутствии места бумаги, он неизменно снимал с указа копии, опасаясь потери оригинала. С этим документом Павла Петровича, нужно думать, Михаил Юрьевич был хорошо знаком. Можно, не ошибаясь, предположить, что он даже читал его.

В скупых строчках указа, как видим, заметно проглядывает незаурядная личность Павла Петровича. Его биография послужила Лермонтову материалом для создания образа кавказского служаки в очерке «Кавказец» (1841). Лермонтов пишет: «Настоящий кавказец человек удивительный, достойный всякого уважения и участия. До 18 лет он воспитывался в кадетском корпусе и вышел оттуда отличным офицером...» (стр. 348). Павел Петрович Шан-Гирей также воспитывался в кадетском корпусе и с получением офицерского чина прапорщика был отправлен служить на Кавказ, вероятно, «с большими надеждами и маленьким чемоданом». Такое замечание Лермонтова о герое, что «кавказец есть существо полурусское, полуазиатское», также в полной мере применимо к личности Шан-Гирея не только в общем психологическом смысле, но и в прямом биографическом. Известно, что обрусевшие предки Павла Петровича были потомками последнего крымского хана Гирея.⁸

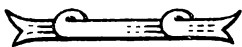
По мысли поэта, настоящий «кавказец», воплотивший в себе лучшие черты русского офицерства, это тот, кто служил при А. П. Ермолове. В 1840 году герою очерка от роду можно было дать «от 30 до 45 лет».

Что касается Павла Петровича Шан-Гирея, то он не только служил при Ермолове, но и знал его лично, получал от него награды. В то время, когда Лермонтов писал своего «Кавказца», ему было 44 года.

Чем же, как не своей службой под командованием прославленного генерала мог еще похвастаться Павел Петрович Шан-Гирей в пензенской глуши, в Тархах, Апалихе. Живя в Апалихе, где было не больше 20 крестьянских домов, Павел Петрович, естественно, вспоминал свою жизнь на Кавказе, встречи с Ермоловым. Ведь там прошла лучшая часть его жизни — молодость, там была романтика, мечты, надежды, которым не суждено было осуществиться. Вполне понятно, что разговоры о Кавказе и Ермолове были для Павла Петровича любимыми и, может быть, единственными темами.

Когда А. П. Ермолов приехал на Кавказ (в 1816 году), Павел Петрович был в чине подпоручика. При Ермолове Шан-Гирей получил еще два чина: поручика и штабс-капитана. Это тоже было для него, конечно, предметом гордости.

В «Герое нашего времени» есть такое место: Максим Максимыч, рассказывая о своей службе на Кавказе, на вопрос Печорина: «А вы давно здесь служите?» — ответил: «Да, я уж здесь служил при Алексее Петровиче... Когда он приехал на Линию, я был подпоручиком... и при нем получил два чина за дела против горцев» (стр. 205). Деталь эта, на наш взгляд, также восходит к личности Павла Петровича Шан-Гирея. Все это позволяет нам высказать догадку, что прототипом образа «кавказца» в значительной степени послужил П. П. Шан-Гирей.



⁷ Пензенский областной архив, ф. 196, оп. 2, д. 3588, л. 3.

⁸ Михаил Юрьевич Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960, стр. 252.

ИЗ ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ «МАСКАРАДА»

Театральная цензура долго и упорно не пропускала «Маскарад» на сцену. Трижды не допущенная к постановке при жизни Лермонтова, драма не раз запрещалась цензурой и после его смерти.

Советская литературная наука многое сделала для того, чтобы выяснить причины этого почти тридцатилетнего запрета, наложенного театральной цензурой на драму Лермонтова.¹ И все же вопрос нельзя считать до конца проясненным.

Известно, что сценическая судьба «Маскарада» была предрешена уже в первом отзыве Ольдекопа, который сразу же выразил сомнение в том, что драма могла бы «пойти даже с изменениями». Намек, сделанный в этом же отзыве на отношение *всей* пьесы к какому-то событию, случившемуся в Петербурге,² и определение «Маскарада» в третьем отзыве цензора как произведения *неуместного*³ приводят к выводу, что драма Лермонтова рассматривалась в связи с происшествием, о котором не следовало вспоминать.

Н. С. Ашукин в статье «Историко-бытовой комментарий к драме Лермонтова „Маскарад“» упоминает о двух событиях, записанных в дневнике А. С. Пушкина: об истории супругов Безобразовых и о поручике Карцеве, убившем свою любовницу-француженку. Однако ни одно из этих событий Н. С. Ашукин не связал непосредственно с «Маскарадом», хотя и высказал при этом свое согласие с предположением Ольдекопа: «По-видимому, и сюжет „Маскарада“ имеет своим источником подлинное событие».⁴

История Безобразовых в том виде, в каком она рассказала в дневнике Пушкина и в письме П. А. Вяземского, также приведенном в статье Н. С. Ашукина, конечно не могла натолкнуть автора статьи на предположение о какой-то прямой связи между этой историей и «Маскарадом».

В записи от 1 января 1834 года Пушкин рассказывает: «Скоро по городу разнесутся толки о семейных ссорах Безобразова с молодой своей женою. Он ревнив до безумия. Дело доходило не раз до драки и даже до ножа. — Он прогнал всех своих людей, не доверяя никому. Третьего дня она решилась броситься к ногам государыни, прося развода или чего-то подобного. Государь очень сердит. Безобразов под арестом. Он кажется сошел с ума». 7 января Пушкин снова записывает: «В свете очень шумят о Безобразовых».⁵

В письме к А. И. Тургеневу от 4 января 1834 года П. А. Вяземский сообщает: «Тут также не узнаешь, что действовало: дьявольское или людское наваждение, но принуждены были разлучить их. Она отправилась в Москву к брату своему, генералу; он посылается на Кавказ. Бешеная ревность овладела им с первого дня брака, а, говорят, и до брака, так что он готов был на все преступления и преступления. Бог знает, каких причин не выдумывают тому в городе, но я ничего не вижу в этом, кроме мономании его. Жаль ее сердечно... Вот все жаловался у нас на плоскую прозу нашего жителя-бытья; а, напротив: романтическая поэзия вот очию совершается и такая, что за пояс заткнет Гюго и Дюма. Ревность, кинжал, преступная любовь, все это теперь ходячею монетою нашего гостинного разговора, и все — вчерашние лица и вчерашние обстоятельства. Кто бы подумал, что бедная Люба Хилкова, холодная, благоразумная, мерная, образцовая льдинка Зимнего дворца, будет героинею подобной трагической повести! Вот те и браки по любви! Теперь никто из девушек не посмеет выйти замуж по любви. Денег ни гроша, и всего на все кинжал».⁶

¹ См. статью А. М. Докусова «„Маскарад“ М. Ю. Лермонтова. (Из творческой истории текста и сценической истории драмы)» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 120, кафедра русской литературы, 1955).

² См. там же, стр. 10.

³ Там же, стр. 21.

⁴ «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей под ред. П. И. Новицкого. М.—Л., 1941, стр. 221—222.

⁵ Дневник Пушкина. 1833—1835. Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.—Пгр., 1923, стр. 5, 6.

⁶ Остафьевский архив, т. III, 1899, стр. 255.

Пушкин имел основание опасаться, что дневник его мог попасть в руки жандармов, а Вяземский помнил о широко практиковавшейся при Николае I перлюстрации писем. Вот почему они рассказывали о скандале в семье Безобразовых очень глухо, намеками.

Д. П. Якубович,⁷ обратив внимание на то особое место, которое занимала в дневнике Пушкина запись о Безобразовых, пришел к правильному выводу, что Безобразов ревновал свою жену к Николаю I, начавшему в это же время ухаживать и за Натальей Николаевной. Это предположение объясняет очень многое как в записях Пушкина, так и в письме Вяземского, но все же не дает еще основания связать историю Безобразовых с «Маскарадом».

Только материалы, опубликованные М. А. Цявловским почти через десять лет после упомянутой выше статьи Н. С. Апукина, существенно дополнив все то, что было до сих пор известно об истории Безобразовых, позволяют уже говорить о связи этой истории с цензурными мытарствами «Маскарада».

М. А. Цявловский в статье «Записи в дневнике Пушкина об истории Безобразовых»⁸ опубликовал запись из дневника А. П. Барсукова от 23 февраля 1870 года: «Настасья Федоровна сидела долго. Рассказывала между прочим следующее: в 40-х годах князь Иван Александрович Хилков (в доме которого она жила гувернанткой) после продолжительной деревенской жизни, вдали от двора, возвращается в СПб. и через несколько дней вышел гулять на Английскую набережную с своею сестрою — известною красавицею княжною Любовью Александровной. Николай Павлович, пораженный красотой княжны, остановил князя, наговорил ему милостивых любезностей и выразил желание видеть его во дворце. Ив. Ал. исполнил приказание, но когда услышал намерение им[перато]ра зачислить его сестру в фрейлины, тут же объявил, что он едет с сестрой обратно в деревню. Во время сборов к отъезду к князю является флигель-адъютант с пакетом от им[перато]ра. Княжна Любовь Александровна назначена фрейлиной с повелением занять помещение во дворце. . . . Года два спустя княжна сочеталась браком по взаимной склонности с командиром Конногвард. полка Сергеем Дмитр. Безобразовым. Свадьба была во дворце. В первую ночь Безобразов приходит к своей молодой супруге и с ужасом узнает, что она у имп[ератора]. Он с яростью вбегает в спальню, дает пощечину любовнику и увозит жену из дворца. (Безобразов б[ыл] на полвершка выше Николая и отличался силой и красотой). Скандал замат; по связь не прекратилась. Дело кончилось тем, что Безобразов застал имп[ератора] уже у себя в доме. Он кинулся на него с книжалом, но не догнал. Весь гнев пал на жену: он обмотал руку роскошной косой ее и с остервенением волочил несчастную по всем комнатам. Истязания прекращены ее братьями (которым домашние дали знать о происшествии): князьями Степаном Александр. (команд. гвард. корп.) и Иваном Александров. Любовь Алексадр. в один час вся поседела. Князь Степан Алекс. сейчас же поехал во дворец, изломал в куски свою саблю и, бросив ее в лицо имп[ератору], объявил, что он не намерен служить п. . .⁹ Безобразов сослан в Ставрополь, впрочем с огромным денежным окладом, а Любови Александр. запрещено следовать за ним».

В этом рассказе гувернантки Хилковых М. А. Цявловский нашел ряд неточностей. Так, Л. А. Хилкова стала фрейлиной не в 40-х годах, а в 1829 году; С. Д. Безобразов никогда не командовал Конногвардейским полком и др. Далее М. А. Цявловский писал: «Рассказ о том, как в первую же ночь Безобразов, убедившись в неверности своей жены, врывается в спальню Николая I и дает ему пощечину, конечно, совершенно неправдоподобен. Также мало вероятен и рассказ о том, как кн. С. А. Хилков бросил в лицо царю саблю, оскорбив его словами.

В рассказе, записанном Барсуковым, ценно его, так сказать, „ядро“, т. е. факт любовной связи Николая I с Хилковой и бурная реакция на это как со стороны Безобразова, так и со стороны Хилкова».¹⁰

Сопоставление всех известных свидетельств об истории Безобразовых не дает основания согласиться с М. А. Цявловским в том, что рассказ о пощечине, которую Безобразов дал Николаю I, «совершенно неправдоподобен», а рассказ о столкновении царя с Хилковым «мало вероятен».

Сравнивая запись Пушкина и письмо Вяземского, нетрудно убедиться, что они, не сговорившись, избегают прямых указаний на главного виновника семейной драмы Безобразовых, намекая при этом на оди и те же подробности самой драмы. И Пушкин и Вяземский рисуют Безобразова каким-то безумцем, который ревновал свою жену без всякого повода. «Ревнив до безумия», «он, кажется, сошел с ума», — говорит Пушкин, а Вяземский как бы вторит: «бешеная ревность», «монomanия». Безобразов изображается как единственный виновник всего происшед-

⁷ Д. Якубович. «Дневник» Пушкина. В кн.: Пушкин. 1834 год. Л., 1934, стр. 36.

⁸ М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 240—251.

⁹ М. А. Цявловский читает это слово как «подлец» или «прелюбодей».

¹⁰ М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине, стр. 249.

шего и при этом не в очень привлекательном виде. Но тогда странно, почему о самом проявлении его ревности Пушкин говорит не прямо, а в какой-то неопределенной форме: «Дело доходило не раз до драки и даже до ножа»?

Проще всего было бы предположить, что неопределенная форма употреблена Пушкиным случайно: описывая ревнивый нрав мужа, незачем было уточнять, что именно между супругами дело доходило «до драки и до ножа», ведь любовника как будто бы не было. Конечно, на все это нечего было бы возразить, если бы речь шла не о дневнике Пушкина, где неопределенная форма является одним из приемов шифровки записей, а фраза о драке и ноже находится к тому же в тексте зашифрованного рассказа о том, что поводом ревности Безобразова была связь его жены с Николаем I. Вот почему неопределенная форма пушкинской фразы не может быть признана случайной. Неопределенность упоминания о кинжале в письме Вяземского также не была случайной. Это было, по-видимому, намеком на то, как Безобразов погнался за царем с кинжалом в руках (о чем мы узнали позже из рассказа гувернантки Хилковых).

Рассказ о кинжале не вызывал сомнения у М. А. Цявловского. Между тем в той фразе, в которой Пушкин намекал, что между Безобразовым и царем дело доходило до ножа, говорится и о драке (возможно, это была пощечина). Совпадение рассказа гувернантки Хилковой о кинжале с одним намеком Пушкина дает основание считать правдоподобным и ее рассказ о пощечине, совпадающий с другим намеком Пушкина.

Не исключена возможность, что при всей правдоподобности рассказа о пощечине в описании времени и места этого происшествия могут быть какие-то неточности. Последнее обстоятельство, однако, не имеет существенного значения для данной статьи.

Несомненно неточен и рассказ гувернантки о столкновении С. А. Хилкова с царем.

М. А. Цявловский убедительно доказал, что С. А. Хилков узнал о связи своей сестры с царем только в начале 1835 года.¹¹ Но, узнав об этой связи, С. А. Хилков сразу же выразил царю свое возмущение, что подтверждается отрывком из «Записок» Н. И. Мамаева о неожиданном царском смотре корпуса Хилкова в мае 1835 года, после чего корпусному командиру пришлось уйти в отставку: «Князь С. А. Хилков, как говорили, написал какое-то резкое письмо императору Николаю Павловичу, который после того вознегодовал на нашего корпусного командира. Императорский гнев и был причиной смотра, о котором я говорил выше».¹²

О письме Хилкова знали, видимо, многие. Оно было оскорбительно, если вызвало гнев царя. В нем могло быть и слово, обозначенное А. П. Барсуковым буквой «п», которое, по рассказу гувернантки, что-то наугутавшей в семейных преданиях Хилковых, было якобы сказано в лицо царю. Оскорбительное письмо в те времена было поводом для дуэли. Следовательно, если эпизод с брошенной в лицо царю саблей и маловероятен как форма оскорбления, то самый факт оскорбления словом, нанесенного С. А. Хилковым царю, не может вызвать сомнения.

Таким образом, хотя и путая даты, и не разобравшись в военных чинах, переименовав семейные предания, гувернантка Хилковых все же рассказала о событии, случившемся около 40 лет назад, с достоверностью, которая подтверждается свидетельствами Пушкина и Вяземского, писавшими о скандале в семье Безобразовых в те дни, когда он был в самом разгаре.

Сопоставляя все свидетельства об истории Безобразовых, мы получаем ее «ядро» в несколько большем объеме, чем это представлялось М. А. Цявловскому.

Любовная связь Николая I с женой Безобразова вызвала настолько бурную реакцию со стороны мужа и брата, что они дошли до оскорбления и словом и действием священной и неприкосновенной личности императора. Такое оскорбление обыкновенный дворянин должен был смыть кровью, но царь не мог драться на дуэли со своими подданными. Скандал необходимо было замять. Супругов разлучили под предлогом защиты невинной жертвы бешеного ревнивца, ссылка которого на Кавказ в качестве командира полка с большим денежным окладом выглядела скорее воспитательной мерой, чем наказанием. Другого оскорбителя тоже нельзя было просто наказать, а надо было принудить его выйти в отставку из-за служебных неприятностей.

Скандал внешне был замат. Но он получил широкую огласку, о чем свидетельствуют и письмо П. А. Вяземского, и запись в дневнике Пушкина: «В свете очень шумят о Безобразовых». Для многих и в Петербурге и в Москве не было секретом, что царь — «первый дворянин» — был оскорблен своими подданными и не мог смыть этого пятна со своей чести.

И вот в октябре 1835 года, когда еще ходили толки об истории Безобразовых, Лермонтов представляет в театральную цензуру свой «Маскарад», в котором многое очень напоминало об этой шумевшей истории. Здесь и разрушенное семейное счастье, и бешеная ревность, и оскорбления словом и действием, и обещан-

¹¹ Там же, стр. 249, прим.

¹² См.: там же, стр. 247.

ный любовник, который не может драться на дуэли с оскорбленным мужем. Прибавим к этому, что Лермонтов называл посетителей маскарадов Энгельгардта сбродом, а всем было известно, что на этих увеселениях бывали не только представители высшего общества и царской фамилии, но и сам Николай I.

Совершенно ясно, что цензуре легко было увидеть в драме Лермонтова ряд оскорбительных намеков на самого царя.

Все это объясняет последовательность рассуждений Ольдекопа. Сразу же поняв, что драма Лермонтова не могла быть поставлена в театре даже с изменениями, цензор указывает тут же на безусловную неприемлемость сцены оскорбления князя, намекает при этом на связь всей пьесы с каким-то событием, случившимся в Петербурге, и наконец заканчивает глубокоим возмущением по поводу нападок Лермонтова на маскарады Энгельгардта. Понятно также, почему в отзыве об «Арбенине» Ольдекоп прямо называет «Маскарад» неуместной пьесой.

Написав четырехактную редакцию «Маскарада», Лермонтов не внес требуемых от него исправлений в первые три акта, оставив в них все, что так испугало цензуру. Последняя не могла удовлетвориться прибавлением четвертого акта, хотя в нем и был наказан порок в лице Арбенина. Этот акт только помог Ольдекопу выдвинуть более удобный, чисто драматургический повод для запрещения «Маскарада».

Однако романтическая драма с ее ужасами, на которые так обрушился Ольдекоп, не сходила с русской сцены на протяжении 1830—1836 годов, и сам Николай I весьма снисходительно относился к этому. Негодование Ольдекопа против романтической драмы было вызвано тем, что историю Безобразовых в петербургских гостиных (об этом упомянул в своем письме и П. А. Вяземский) с самого начала связывали с сюжетами Гюго и Дюма. Дело было не в том, что в «Маскараде» якобы воскрешались «ужасы» романтической драмы, а в том, что эти «ужасы» намекали на вполне реальное событие, в котором был замешан Николай I. И цензура долго не могла, а может быть, не имела возможности об этом забыть.

Это положение подтверждается делом о цензурном разрешении на первое издание «Маскарада».

Печатая в 1842 году посмертное собрание сочинений Лермонтова, А. А. Краевский настойчиво просил у цензора А. В. Никитенко разрешения поместить в своем издании «Маскарад». Никитенко долго тянул с разрешением. Когда же он наконец представил драму в цензурный комитет, то предварительно вычеркнул слова Казарина о князе Звездиче, который был выгнан из полка за дуэль:

Или за то, что не был на дуэли, —
Боялся быть убийцей. . .

и имя Энгельгардта как устроителя маскарадов.

Убрав прямой намек на обезличенного царя и обезвредив выпад против тех маскарадов, которые посещал Николай I, Никитенко, подчеркивая «места, затрудняющие цензора», отметил в сцене оскорбления слова Арбенина:

Конец
Игре... приличий тут уж нету
Вы
(задыхаясь)
шулер и подлец.

Далее Никитенко подчеркнул некоторые места, оскорблявшие по тогдашнему понятию чувство благопристойности, нападки на нравы светских дам, а также богохульные выражения.¹³ На последние, кстати сказать, А. Ольдекоп не обратил никакого внимания, испуганный, очевидно, оскорблениями царя земного, которые были гораздо опаснее оскорблений царя небесного.

Эту опасность прекрасно понимал Гоголь. Указывая на сходство истории Безобразова с рассказом о князе Р. в «Портрете», М. А. Цявловский писал: «В первой редакции («Портрета», — М. Р.), которая писалась в 1834 году и была напечатана в „Арабесках“, вышедших в свет в январе 1835 года, нет даже ни малейшего намека на историю князя Р. Нечего и говорить, что в 1834 году, даже в завуалированном виде, ее нельзя было бы представить цензору. Знаменательно, что даже в тексте второй редакции изложению истории князя Р. предшествует многозначительно подчеркнутое указание, что случай этот происходил в царствование Екатерины II. Сделано это, конечно, для того, чтобы отвести сопоставление истории князя Р. со скандальной историей Безобразовых, главным действующим лицом которой был сам император Николай I».¹⁴ Прибавим к этому, что даже перенесенная в екатерининскую эпоху история князя Р. была изложена Гоголем так, чтобы в ней нельзя было найти сходства с историей Безобразовых. Князь Р. бы

¹³ Подробнее об этом см. в указанной статье А. М. Докусова (стр. 31—36).

¹⁴ М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине, стр. 256.

внезапно охвачен ревностью, причина которой не указывалась ни прямо, ни намеком; истязая жену и пытаясь заколоть ее ножом, неистовый ревнивец в конце концов закалывает себя.

Таким образом, Гоголь в 1841 году, т. е. спустя семь лет после истории Безобразовых, намереваясь печатать вторую редакцию «Портрета», все еще боялся, как бы в его повести не нашли сходство с этой историей.

Именно такой настороженностью цензуры ко всему, что имело отношение к истории Безобразовых, следует объяснить и запрещение «Арбенина», несмотря на благожелательный отзыв А. Ольдекопа об этой пьесе.

В самом деле, хотя «Арбенин» представлял собой уже не новую редакцию «Маскарада», а новую пьесу, из которой были удалены все «гнусности», по выражению А. Ольдекопа, однако и в этой драме все же остались и бешеная ревность мужа, и разрушитель семейного счастья, и несостоявшаяся дуэль, и даже «подлец», брошенный Арбениным в лицо князю, — словом, многое из того, о чем лучше было не упоминать в то время, когда роль Николая I в недавнем скандале и подробности этого скандала были еще у многих свежи в памяти.¹⁵

Итак, у цензуры были основания усмотреть во всех представленных ей редакциях «Маскарада» намеки на роль царя в истории Безобразовых.¹⁶

При жизни Николая I «Маскарад» попал впервые на театральную сцену лишь в 1852 году (на любительской он был поставлен в 1847 году), при этом в очень сокращенном виде. И только в 1862 и 1864 годах, уже в царствование Александра II, драма Лермонтова, наконец, была поставлена в одной из полных авторских редакций.¹⁷ Таким образом, «Маскарад» находился под запретом на протяжении всего царствования Николая I. Это — еще одно доказательство того, что цензура видела в пьесе намеки именно на Николая I.

Но имел ли в виду сам Лермонтов историю Безобразова, когда писал свою драму? Является ли эта история действительно источником сюжета «Маскарада» или все это — только плод домыслов «чуткой» цензуры?

Не находя в так называемой ранней редакции «Маскарада» сцены оскорбления князя и мотива несмытого бесчестия, можно, конечно, предположить, что они были внесены в драму под влиянием слухов об истории Безобразовых. Однако вопрос о влиянии этой истории на сюжет драмы Лермонтова выходит за пределы нашей статьи. Этот вопрос может стать темой новой работы и при этом должен быть связан с рядом других вопросов: с особенностями творческого метода Лермонтова, с историко-литературным генезисом его героев, с историей русской драмы и, наконец, с автобиографической основой сюжета «Маскарада».¹⁸



¹⁵ Попытка В. Ф. Боцяновского («Маскарад» Лермонтова. «Еженедельник государственных академических театров», 1922, № 11, стр. 8—9) связать сюжет «Арбенина» с семейной драмой Пушкина кажется нам неубедительной. Роль Оленьки во взаимоотношениях Арбенина и князя Звездича только с большой натяжкой может напомнить нам роль Екатерины Николаевны Гончаровой во взаимоотношениях Пушкина и Дантеса. К тому же Екатерина Николаевна была вовлечена в семейную драму Пушкина после получения им анонимного письма, т. е. после 4 ноября 1836 года, в то время как «Арбенин» уже 28 октября 1836 года был запрещен театральной цензурой.

¹⁶ Вспоминая об истории драмы Лермонтова, Муравьев писал: «...цензура получила неблагоприятное мнение о заносчивом писателе, что ему вскоре отозвалось неприятным образом» (А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, стр. 22). Очевидно, А. Н. Муравьев имел в виду влияние цензурной истории «Маскарада» на дело о стихах Лермонтова на смерть Пушкина.

¹⁷ См. комментарий к «Маскараду» А. М. Докусова в третьем томе малого академического собрания сочинений М. Ю. Лермонтова (М.—Л., 1959, стр. 770—771).

¹⁸ См.: В. Комаров и ч. Автобиографическая основа «Маскарада». «Литературное наследство», т. 43—44, М. Ю. Лермонтов, 1, 1941, стр. 629—672.

О ДАТИРОВКЕ ПЯТОЙ РЕДАКЦИИ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

Вопрос о времени создания пятой редакции поэмы «Демон» вряд ли можно считать решенным. Датировка этой редакции менялась несколько раз: П. А. Висковатый датировал ее 1832—1833 годами,¹ И. Л. Андроников и А. Н. Михайлова — 1833—1834,² Д. А. Гиреев — 1835 годом.³

Противоречия и даже ошибки мы встречаем и тогда, когда речь идет о списках пятой редакции. Мы имеем два наиболее ценных списка:

- 1) Авторизованный список, писанный рукой А. П. Шан-Гирея;
- 2) Булгаковский список.

А. Н. Михайлова считает, что первый список, сравнительно с Булгаковским, представляет более позднюю стадию работы Лермонтова над пятой редакцией. Она датирует его 1834 годом, считая, что второй список был создан в 1833 году.⁴

Интересна история Булгаковского списка. Тетрадь с Булгаковским списком пятой редакции «Демона» была получена А. А. Краевским в 1843 году вместе с приложенным к ней письмом следующего содержания:

«Милостивый государь!

В 1833 году получил я от одного из моих знакомых стишки под заглавием „Демон“. В то время, разумеется, не слишком-то дорожили произведениями какого-то воспитанника школы гвардейских подпрапорщиков, и тетрадка со стихами затерялась.

Когда же, наконец, явились в печати „Стихотворения Лермонтова“ и между ними прочел я поэму „Демон“... я вспомнил множество мест, мне откуда-то знакомых. Еще более поразили меня слова поэта в его „Сказке для детей“:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про Демона инова:
То был безумный страстный детский бред.

Бог знает, где заветная тетрадка?
Касается ль душистая перчатка
Ее листов, и слышно s'est jolî
Иль мышь под ней скрывается в пыли.

Последний стих был пророческий.

Вот, наконец, после долгих стараний, получил я обратно с месяц тому назад почти затерявшуюся заветную тетрадку, и спешу доставить ее Вам, чтобы Вы на новый год могли угостить лакомым кусочком своих подписчиков. Тетрадь же не моя собственность, и я прошу, как скоро Вам не будет в ней надобности, переслать ее к г-ну Булгакову, служащему, кажется, в кавалергардском полку. Он ее узнает, потому что из их дома попала она ко мне. Честь имею быть Ваш покорный слуга, Николай Ульянов.

Декабря, 16-го,
1843 г.»⁵

Возникает вопрос — кто из семьи Булгаковых был владельцем этого списка?

¹ М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. III, под ред. П. А. Висковатого, М., 1891, стр. 109—110.

² М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 422.

³ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Орджоникидзе, 1958, стр. 65—69.

⁴ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. IV, стр. 423.

⁵ Письмо было частично опубликовано П. А. Висковатым. См.: М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. III, стр. 109. Подлинник письма хранится в рукописном отделе Пушкинского дома (ф. 524, оп. 2, № 2).

П. А. Висковатый в статье «Несколько слов по поводу поэмы „Демон“» писал, что тетрадь «принадлежала Булгакову, другу и приятелю Лермонтова»,⁶ имея в виду К. А. Булгакова.

Д. А. Гиреев предполагает, что Ульянов имел в виду не Константина Булгакова, а его двоюродного брата Александра Булгакова, с которым поэт мог познакомиться осенью 1834 года, перед выпуском из юнкерской школы.

Как известно, А. Булгаков поступил в школу гвардейских подпрапорщиков в 1834 году. Занятия начинались в ноябре. Лермонтов был выпущен 22 ноября 1834 года. Трудно поверить, что Лермонтов, который, по словам его товарища по юнкерской школе А. Меринского, «не любил давать другим списывать свои стихотворения, даже и читать»,⁷ за несколько дней совместного пребывания в школе мог настолько сойтись с А. Булгаковым, чтобы оставить ему копию со своей рукописи.

Более близким было для Лермонтова другое лицо — Константин Булгаков. Последнему исследователи часто дают краткую и очень недобрую характеристику, даже не упоминая о дружбе его с Лермонтовым в стенах Университетского пансиона.

Н. Л. Бродский вопреки установившемуся мнению справедливо писал: «Страстным театралом был одаренный юноша, одноклассник Д. Милютина и С. Строева, Константин Булгаков, „артист по природе, отличный музыкант и певец по призванию“...»

К. А. Булаков к тому же был искусный фехтовальщик и отличный танцор, посылаемый начальством пансиона на великосветские балы. Вот эту сторону внешних успехов талантливого дилетанта в великосветской среде, по мелочам разменивавшего свое дарование, Лермонтов резко заклеил в эпиграмме „На вздор и шалости ты хват...“⁸

Эпиграмма, о которой говорит Н. Л. Бродский, была написана в декабре 1831 года. Это свидетельствует о том, что Лермонтов не прерывал связи с К. Булгаковым и в годы учения в Московском университете. Сохранились сведения о дружбе Лермонтова с Константином и в школе гвардейских подпрапорщиков.

Правда, в письме Н. Ульянова мы встречаемся с противоречием, на основании которого Д. А. Гиреев делает вывод, что Ульянов ошибочно указал дату — 1833 год, тем более, что в конце письма он просит послать тетрадь «господину Булгакову, служащему, кажется, в кавалергардском полку». В кавалергардах действительно служил не Константин, а Александр Булгаков. Но Ульянов говорит и о пребывании поэта в это время, т. е. в 1833 году в юнкерской школе. В 1835 году (год, которым Д. А. Гиреев предлагает датировать пятую редакцию «Демона») Лермонтов уже не был воспитанником школы гвардейских подпрапорщиков. Кроме того, Ульянов точно не знал, в каком полку служил Булгаков, и в письме он делает оговорку. «кажется, в кавалергардском полку».

Итак, Н. Ульянов имел в виду К. Булгакова. Тетрадь, очевидно, была получена им из дома отца Константина — московского почт-директора А. Я. Булгакова.

Вернемся к спискам поэмы. Вряд ли можно согласиться с мнением о том, что авторизованный список Шан-Гирея был создан позднее списка Булгаковых. Скорее наоборот. Пунктуация обоих списков точно совпадает, поэтому нет никаких сомнений, что один список является копией другого. И именно Булгаковский список является копией со списка Шан-Гирея, так как в нем учтены поправки, имеющиеся в авторизованном списке, за исключением некоторых, сделанных, видимо, после снятия копии. Кроме того, как видно из письма Н. Ульянова, Булгаковский список с 1833 по 1843 год ходил по рукам, и трудно поверить, что он мог попасть к Шан-Гирею, который и поспешил снять с него копию, тем более, что ему в этом не было надобности.

Д. А. Гиреев, характеризуя пятую редакцию «Демона», допускает неточность. Он считает, что одним из доказательств предлагаемой им датировки пятой редакции 1835 годом является наличие в Булгаковском списке черного отрывка из поэмы «Боярина Орша». На самом деле текст отрывка из «Боярина Орши» находится на последнем листе тетради с авторизованным списком Шан-Гирея.

Однако и наличие в тетради с авторизованным списком черного отрывка из «Боярина Орши» не может служить основанием для датировки пятой редакции «Демона», так как Лермонтов часто писал свои стихотворения на оставшихся чистых листах.

Все это как нельзя лучше подтверждает необходимость новых разысканий для уточнения датировки пятой редакции поэмы «Демон».

Мы приведем несколько фактов, которые, на наш взгляд, позволяют скорее отнести пятую редакцию «Демона» к 1832 году.

⁶ М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. III, стр. 109.

⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пензенское книжное изд., 1960, стр. 94.

⁸ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография. Гослитиздат, М., 1945, стр. 142—143.

Дата получения тетради, указанная в письме Ульянова (1833), факт, имеющий большое значение для уточнения датировки пятой редакции «Демона».

Булгаковский список, как было сказано выше, представляет собой копию с авторизованного списка Шан-Гирея. А. П. Шан-Гирей мог сделать список либо в 1832 году, до отъезда Лермонтова из Москвы, либо в 1834 году, когда он встретился с Лермонтовым в Петербурге.

Ульянов получил тетрадь в 1833 году. Какой-то срок до того она уже находилась у Булгаковых. Да и кто знает, сразу ли по окончании работы была сделана копия, попавшая позднее к Ульянову. Поэтому вполне вероятно, что список был сделан Шан-Гиреем в 1832 году.

Отнести эту редакцию к 1834 году представляется менее возможным по следующим причинам: во-первых, Ульянов получил тетрадь в 1833 году; во-вторых, Ульянов пишет, что он получил тетрадь из дома Булгаковых. Если предположить, что список сделан Шан-Гиреем в 1834 году (или даже в конце 1833 года, так как время приезда Шан-Гирея в Петербург точно не установлено), а Ульянов ошибся, указав 1833 год, возникает вопрос, каким образом тетрадь с Булгаковским списком могла попасть из Петербурга в Москву в дом Булгаковых.

Есть и другие факты, также подтверждающие датировку пятой редакции «Демона» 1832 годом. Лирическое отступление «О море, море...», позднее исключенное Лермонтовым, написано под впечатлением стихотворения французского поэта Огюста Барбье «La popularité». Некоторые строки Лермонтов заимствовал у Барбье без изменения. Сборник стихов Барбье «Ямбы» вышел в свет в 1831 году. Первое знакомство с ним русского читателя произошло в начале 1832 года. Интересно, что в это же время, т. е. в 1832 году, Лермонтов пишет поэму «Моряк», в основу которой положено то же стихотворение.

В пятой редакции «Демона» Лермонтов использовал и пушкинские строки из «Пира во время чумы», несомненно изменив их.

«Демон», пятая редакция:

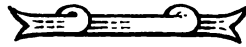
Вокруг него ряды крестов,
Немые сторожи гробов,
Как стадо летом пред грозюю,
Пестрея жмутся меж собою.

«Пир во время чумы»:

И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой.

«Пир во время чумы» был напечатан в альманахе «Альциона» на 1832 год (вышел в свет в декабре 1831 года). Лермонтов, следивший за всеми новинками литературы, должно быть, прочел его сразу после выпуска.

Все эти факты говорят о том, что пятая редакция поэмы «Демон» была, вероятно, создана в 1832 году.



ПОСЛЕДНЕЕ ЗНАКОМСТВО ЛЕРМОНТОВА

В воспоминаниях современников Лермонтова и во многих более поздних работах не раз указывалось, что прототипом доктора Вернера в романе «Герой нашего времени» является кавказский приятель писателя врач Н. В. Майер.¹ Разумеется, литературный образ нельзя рассматривать как точный портрет живого прототипа. Еще Н. Добролюбов выразительно сказал, что «художник — не пластинка для фотографии»: он превращает единичное явление в обобщение и делает его типом, который выражает в себе «все существенные черты всех частных явлений этого рода».² Именно подобная трансформация и раскрывает закономерности общественной жизни.

Среди тех изменений, которым был подвергнут в романе жизненный материал, есть одно, на котором необходимо остановиться. «Живой» доктор Майер, по словам знавших его, был религиозным человеком, причем Н. Огарев, лично знакомый с ним, отмечал в кавказском враче черты мистицизма. Сортаник Герцена удивлялся, как мог умный, образованный врач, друг ссыльных декабристов, соединять интерес к естественным наукам с мистическими настроениями.³ Лермонтов эту черту воззрений своего прототипа весьма любопытно изменил. «Он», сказано в романе о Вернере, «скептик и материалист, как почти все медики». Иными словами, Вернер у Лермонтова оказался атеистом, «как почти все медики». Таким образом, индивидуальное было заменено типичным.

Но тут возникает естественный вопрос: откуда Лермонтову было известно, что «почти все медики» атеисты? Наши сведения о знакомстве поэта с врачами, кроме Майера, весьма туманны. Лишь имя одного, и не без основания, называет П. Андроников. Это штаб-лекарь тифлисского военного госпиталя Франц Петрович Герарди.⁴ Но нам ничего неизвестно об этом враче, кроме его имени. Тем важнее для нас опубликованное в 1948 году сообщение В. Смотровая, почему-то пока не отразившееся в лермонтоведческой литературе. Оно посвящено «письму Н. Молчанова к В. В. Пассеку о последних днях и гибели Лермонтова».⁵ Кто такой Молчанов, автору публикации не удалось выяснить. С. Микулинский, автор монографии о Дядьковском, считает Молчанова учеником опального профессора. Это подтверждается всем тоном письма Н. Молчанова и отдельными его частностями.⁶ Что касается Пассека, то, как известно, он был другом А. И. Герцена. Самая публикация устанавливает ранее неизвестный факт — знакомство Лермонтова с Иустином Евдокимовичем Дядьковским, выдающимся ученым, бывшим профессором медицинского факультета Московского университета. Хотя это знакомство произошло в 1841 году, но, по справедливому замечанию В. Смотровая в кратком комментарии к письму,⁷ Лермонтов должен был знать Дядьковского (вследствие чрезвычайно широкой популярности профессора) уже в пору своего студенчества. В связи с этим недостаточно прокомментированным знакомством следует отметить, что если литературоведы едва ли ясно представляют себе, кто был последний знакомый поэта, то историками естествознания и медицины этому замечательному человеку и ученому посвящен ряд интересных работ, с выводами которых необходимо озна-

¹ Сводку этих замечаний см.: С. Дурылин. «Герой нашего времени» Лермонтова. Учпедгиз, М., 1940, стр. 130—134.

² Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1952, стр. 464; т. 2, стр. 170.

³ Н. Огарев, Избранные произведения в двух томах, т. II, Гослитиздат, 1956, стр. 388.

⁴ П. Андроников. Лермонтов в Грузии в 1837 г. «Советский писатель», М., 1955, стр. 132—133.

⁵ «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 715—718. В дальнейшем ссылки на этот том приводятся в тексте.

⁶ С. Микулинский. И. Е. Дядьковский. Медиздат, М., 1956, стр. 76.

⁷ Более развернутую статью В. Смотровая о Дядьковском см.: 175 лет Первого Московского государственного медицинского института. Медгиз, М.—Л., 1940, стр. 271—273.

комиться не только для более углубленного осмысления цитированных слов из «Героя нашего времени», но и для более детального ознакомления с культурными интересами Лермонтова.⁸

И. Е. Дядьковский (род. 1784), сын сельского пономаря, после окончания московского отделения Петербургской медико-хирургической академии был оставлен для подготовки к профессуре. Его научную работу прервала война 1812 года. Молодой ученый вступил в ополчение, с большим успехом работал в госпитале, а после окончания войны — в больнице по борьбе с холерой. Вернувшись в академию, он защитил докторскую диссертацию и был утвержден профессором сначала той же академии, а затем университета (1831—1835). Вспомним, что Лермонтов был студентом Московского университета с 1830 по 1832 год. Ученый широкого кругозора, знавший не только античные, но и многие современные западные языки, отлично ориентированный в вопросах естествознания, философии и даже литературы, Дядьковский привлек к себе восторженное внимание студенческих аудиторий. В своих работах, в ту пору большей частью неопубликованных, и в своих лекциях он, продолжая традиции Ломоносова и Радищева, смело выступал против господствовавших идеалистических теорий. Доказывая антинаучность распространяемого учения о «жизненной силе», он утверждал, что умственная деятельность человека является не результатом якобы проникновения в материю этой особой силы божественного происхождения, а следствием развития самой материи. Отказываясь говорить о сверхчувственном («не берусь обсудить предмет сей»), он считал, что душевные способности зависят от «общего чувствительца», т. е. головного мозга.⁹ Материалистические воззрения Дядьковского были связаны с его общественно-политической позицией. На своих лекциях он подвергал откровенной критике всю систему социальных отношений тогдашней России, в особенности крепостное право. Эти идеи должны были действовать на молодую аудиторию тем более заразительно, что профессор обладал замечательным даром красноречия. «Ни прежде, ни после, — писал один из его слушателей, — я не слышал ничего подобного».¹⁰ По силе воздействия на аудиторию критик А. Григорьев сравнивал его с прославленным оратором, любимцем следующего поколения молодежи, историком Грановским.¹¹ Современники вспоминали, что Дядьковский читал порою по четыре часа подряд, но все слушали напряженно, в полной тишине, и колокол (звонок), возвещавший казеннокоштных о начале дарового обеда, никого не выманивал из аудитории.¹² Не забывали молодые врачи своего профессора и в дальнейшем, не раз обращаясь к своим записям и безрезультатно прося начальство об издании его лекций.

Популярность профессора обратила на него гневное внимание министра просвещения. У студентов были отобраны конспекты; но на них оказалось трудным обосновать обвинение в «крамоле». Тогда использовали одно замечание профессора, который однажды сказал студентам, что разложение трупов зависит от состава почвы и поэтому труп, порою не затронутый тлением, может вовсе и не принадлежать праведнику. Об этом было сообщено начальствующим лицам и расценено как кощунство над православной церковью. «Винновому» было предложено подать в отставку, и в 1836 году его уволили из университета. Это событие не могло пройти мимо внимания передового общества тогдашней Москвы. Известность профессора вышла далеко за пределы студенческих аудиторий. Как практикующий врач, ученый, образованнейший человек, он пользовался широкой популярностью. Беседами с ним увлекался Белинский.¹³ Его высоко ценили Н. Станкевич, будущие декабристы И. Якушкин, М. Нарышкин, общавшиеся с ним еще до 1825 года.¹⁴

⁸ На необходимость изучения философских интересов Лермонтова справедливо указывается в кн.: В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсоп, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 152.

⁹ Подробнее о философских взглядах Дядьковского см. в названной книге С. Микulinского; см. также: А. Лушников. Мировоззрение Дядьковского. В кн.: Сочинения И. Е. Дядьковского. Медгиз, М., 1944; К. Майстрах. Русские врачи-мыслители (И. Е. Дядьковский, К. Лебедев). В кн.: Советский врачебный сборник, вып. 3, Л., 1946.

¹⁰ Безенгр. Воспоминания. В кн.: А. Богданов. К. Рулье и его предшественники по кафедре зоологии при Московском университете. («Труды лаборатории при зоологическом музее Московского университета», т. 2, вып. 2). М., 1885, стр. 105.

¹¹ А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 77.

¹² И. Глебов. Дядьковский И. Е. В кн.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета, ч. 1. М., 1955, стр. 318.

¹³ Из воспоминаний Н. В. Беклемишева о Мочалове и Белинском. Публикация М. Барановской. «Литературное наследство», т. 56, 1950, стр. 273—279.

¹⁴ См. в «Сочинениях» И. Е. Дядьковского (Медгиз, М., 1944) статьи: А. Лушников. Мировоззрение И. Е. Дядьковского, стр. 9; М. Барановская. Материалы для биографии И. Е. Дядьковского, стр. 56.

Друг Герцена Кетчер свято «чтил память» своего профессора.¹⁵ Герцен упоминал о влиянии Дядьковского на философское развитие молодежи.¹⁶ Благоприятно было влияние Дядьковского на формирование воззрений молодых ученых — К. Лебедева, М. Максимовича и др. Воспитанником Глебова, его ученика, был крупнейший русский физиолог И. Сеченов. Вместе с тем необходимо отметить близость Дядьковского к представителям искусства — знаменитым актерам М. Щепкину и П. Мочалову, к композитору Варламову. Гоголь не раз упоминает о нем в своих письмах, ценя его врачебное искусство. Юному поэту Веневитинову он читал на дому курс лекций по ботанике, который вместе с поэтом слушали В. Одоевский и братья Киреевские.¹⁷

Мог ли Лермонтов не знать об этом популярнейшем профессоре? Некоторые мемуаристы охотно говорили об отчужденности гениального поэта от студенческой среды. Но его участие в студенческом протесте против невежественного и грубого профессора Малова, его близость к небольшому кружку любимых товарищей, такие его стихотворения, как «Спеша на север издалека» (1837), позволяли совсем по-иному посмотреть на этот вопрос. Ранняя пьеса Лермонтова «Странный человек» и более поздняя поэма «Сашка» свидетельствуют, что их автор пристально всматривался в жизнь молодежи, запомнив даже внешний вид студентов демократического типа, их манеру разговаривать с университетским начальством и в особенности темы их горячих споров. Поэтому мало вероятно, что хоть какие-то сведения об известнейшем профессоре не дошли до поэта!

Чрезвычайно интересно, что изгнанный из университета Дядьковский приехал лечиться от ревматизма в Пятигорск именно в 1837 году, т. е. в том же году, когда и сосланный на Кавказ Лермонтов. В начале этого же года туда возвратился после кратковременного пребывания в Петербурге и доктор Майер, прототип лермонтовского персонажа. Можно ли себе представить, что «живой» Вернер не познакомился с популярнейшим московским профессором, своим старшим коллегой? И не рассказывал ли Майер при своих частных встречах с поэтом о беседах с другим изгнанником? У нас нет на этот счет документальных подтверждений, но такая возможность очевидна. Нам неизвестно также, знал ли Дядьковский в это время гениальное стихотворение Лермонтова «Смерть поэта», расхвалившееся в огромном количестве списков, уже известное Сатину, а по словам последнего, и Белинскому.¹⁸ В связи с этим стоит привести поразительные по мужеству слова профессора из его речи на торжественном заседании Московского университета (1833). Сын сельского пономаря, обратив внимание на нетерпимость такого положения, когда выходцы из высшего сословия, занимающие руководящие посты в государстве, обучаются лишь светским манерам, задавал вопрос: «Вот что хотелось мне спросить у этих так называемых воспитанных людей: кончивши упомянутые науки, чему они потом учатся? Совершенно ничему. Они уже готовятся занять должности. Почему это? Потому что танцуют? Потому что играют на разных инструментах?»¹⁹ Как здесь не прийти на память гневным, прожигающим строкам о тех же «насмешливых невеждах» из лермонтовского стихотворения: «Вы, жадною толпой стоящие у трона, Свободы, Гения и Славы палачи!»

Гениальное стихотворение поэта, как известно, было направлено не только против Дантеса, но и против других покровительствуемых властью «сотен беглецов», которые, презирая «Земля чужой язык и нравы», приезжали в Россию «На ловлю счастья и чинов».²⁰ Весьма интересно заметить, что в паспортах немецких профессоров, приезжавших в Россию, было обозначено: «Zum profitieren seinen Glück» («для получения (приобретения) своего счастья»)²¹ Следовательно, лермонтовская знаменитая строка является как бы заостренным переводом этой официальной, достаточно наглой формулировки: слово «получение, приобретение» заменено более решительным — «ловлей». Нам, разумеется, неизвестно, видел ли Лермонтов паспорта иностранцев. Но нельзя отрицать, что близость лермонтовского

¹⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 226.

¹⁶ Там же, т. XX, кн. I, стр. 110.

¹⁷ Кстати, следует отметить, что этот факт остался неизвестным исследователям жизни и творчества Д. Веневитинова, равно как и письмо профессора к поэту — своему бывшему ученику, увлекавшемуся идеалистической системой Шеллинга. В этом письме профессор советует Веневитинову бросить занятия метафизикой и обратиться к жизни и «живым наукам». См.: М. Барановская. Материалы к биографии И. Е. Дядьковского, стр. 57.

¹⁸ См. воспоминания Н. М. Сатина в сборнике «Почин» (кн. I, 1895, стр. 238—241).

¹⁹ О настоятельной необходимости в наше время изучения Медицины... Извлечение из речи профессора Дядьковского. Перевод с латинского. «Ученые записки Московского университета», 1833, сентябрь, № III, стр. 332.

²⁰ Ср. обращение поэта в «Сашке» к немецкому профессору, самоуверенному невежде, презиравшему приютившую его страну (строфы 147—148).

²¹ И. Страшун. Русский врач на войне. Медгиз, М., 1947, стр. 4.

стиха к официальной формулировке поразительна! Следует добавить что именно летом 1837 года находясь на Кавказе, Лермонтов особенно часто общался с врачами, так как в мае лежал в ставропольском госпитале, откуда его затем перевели в пятигорский госпиталь.²²

Очевидно, в том же году формировались его творческие замыслы, которые были осуществлены в 1838—1839 годах в «Герое нашего времени». К сожалению, нам неизвестны ни фамилии врачей, ни то, где они получали образование. Естественно предположить, что среди них могли быть и воспитанники Московского университета и московского отделения Петербургской медико-хирургической академии, т. е. ученики профессора Дядьковского. Это в значительной мере объясняет, почему Лермонтов считал, что «почти все медики» «скептики и материалисты».

От биографов мы знаем, что профессор после лечения в Пятигорске почувствовал себя значительно лучше и возвратился в Москву, где занимался практикой в течение двух лет. Затем он отправился в Западную Европу. Но обострившаяся болезнь заставила его снова отправиться на Кавказ. Произошло это уже в 1841 году. Н. Молчанов сообщает, что Дядьковский приехал в Пятигорск, привезя с собой «гостинцы и письма» от Е. А. Арсеньевой к ее внуку. В. Смтров делает весьма правдоподобное предположение, что бабушка была пациенткой профессора; да и как бы иначе она могла обратиться к нему с этой несколько обременительной просьбой? К сожалению, время общения Арсеньевой с популярным врачом не установлено. Интересна такая деталь, сообщаемая в письме: «Иустин Евдокимович сам пошел к нему (к Лермонтову, — Б. Н.) и, не застав его дома, передал слуге его о себе и чтоб Лермонтов пришел к нему...» (стр. 715). Этот приход пожилого 57-летнего профессора к 26-летнему поручику заставляет предполагать, что для Дядьковского Михаил Юрьевич был не только звук состоятельной пациентки. Врач-ученый мог, разумеется, и не знать о списках прославленного стихотворения Лермонтова, но наставник Веневитинова и В. Одоевского, собеседник Белинского и знакомый Гоголя, живо интересовавшийся вопросами искусства, должен был, конечно, прочитать уже опубликованные роман и книгу стихов поэта, слава которого блистательно росла. Вот что пишет об их встрече Н. Молчанов: «В тот же вечер мы видели Лермонтова... Беседа его с Иустином Евдокимовичем зияла далеко за полночь. Долго беседовали они о Байроне, Англии, о Беконе... По уходе его Иустин Евдокимович много раз повторял: „что за умница!“» (стр. 715). К счастью, Н. Молчанов запомнил тему беседы, подтверждающую широту культурных интересов как профессора, так и поэта. Об эрудированности Дядьковского свидетельствует, в частности, Н. Беклемишев, который писал, что Белинский беседовал с Дядьковским о сравнительно мало известном французском поэте XVIII века Шолье.²³ Отзвуки увлечения проблемами философии мы находим и в стихотворениях Лермонтова еще ранних лет.²⁴ Судя по письму Молчанова, в круг интересов поэта входил и Бэкон. От Н. Лорера мы узнаем, что Лермонтов во время боя увлеченно разговаривал с декабристом Лихаревым о Канте и Гегеле.²⁵

Разумеется, жаль, что Молчанов ограничился лишь обозначением тематики беседы, не приведя самих суждений собеседников. Это, очевидно, объяснялось тем, что в центре письма стояло горестное сообщение о ближайшей судьбе обоих собеседников.

На другой день Лермонтов дважды заходил за Дядьковским, приглашая его к Верзилиным, и затем увез с собой; поздно вечером поэт привез профессора обратно. «Опять восторг им», — сообщает Молчанов и приводит его слова о поэте: «Что за человек! Экой умница, а стихи его — музыка, но тоскующая» (стр. 716). Следовательно, Лермонтов не просто дважды заходил за Дядьковским: ему хотелось, вероятно, читать свои стихи именно для него. В эти июльские дни, о тяжести которых мы не все еще знаем, старый ученый сделался самым интересным слушателем и собеседником поэта.

Все это произошло за несколько дней до трагической гибели поэта, которая, по словам Молчанова, «потрясла» профессора. А через шесть дней умер и «незабвенный Иустин Евдокимович». Весьма интересен заключительный эпизод письма, относящийся к Дядьковскому: «Бывают чудеса, хороший и чистый он был человек, но причаститься отказался. Господь с ним. Это его убеждения. Не нам судить его» (стр. 716). Весьма выразительно, что, при всем благоволенном отношении к ученому-материалисту, его ученик не понимал атеистической сущности мировоззрения своего учителя: не осмеливаясь прямо осуждать, он был внутренне против поступка умиравшего профессора. Это, на наш взгляд, как бы косвенно подтверждает слова Лермонтова в его романе, что «почти все медики» — «скептики и материалисты»: «почти», но, разумеется, «не все».

²² См.: В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий, стр. 227.

²³ Из воспоминаний Н. Беклемишева о Мочалове и Белинском, стр. 275.

²⁴ Н. Л. Бродский. Лермонтов. Биография. Гослитиздат, М., 1945, стр. 67 и сл.

²⁵ Н. Лорер. Записки декабриста. Л., 1931, стр. 255—256.

Было бы чрезвычайно интересно найти последние письма общительного и энергичного профессора, который, возможно, что-либо сообщал своим друзьям или ученикам о знакомстве с гениальным поэтом. По словам комментатора В. Сморова, все материалы о Дядьковском были сожжены при захвате Пятигорска немцами. Однако письма могут обнаружиться у адресатов. Здесь еще есть поле для догадок и поисков. В письмах самого Лермонтова, дошедших до нас с горестной неполнотой, нет никаких упоминаний об этом последнем знакомстве поэта.

В конце следует остановиться еще на одном весьма важном вопросе. Так как вполне возможно, что Лермонтов знал о Дядьковском в пору своей студенческой молодости, то было бы желательно выяснить, не отразились ли взгляды учено-материалиста в ранних стихотворениях поэта. В этом плане весьма интересно появление в 1832 году такого стихотворения, как «Что толку жить!..». В нем смерть изображается только как физическое умирание: от человека ничего более не остается; о его духе нет никаких упоминаний. Наследник, иронически замечает поэт, «для пользы вашей (и церкви) Отслужит верно, панихиду». И уж совсем недозволительны для 30-х годов прошлого века строки:

Которой (я боюсь сказать)
Не суждено вам услышать.

Выразительные отголоски подобных суждений ощутимы и в лермонтовском романе. Иногда они снова звучат шутливо, причем шуткой, очевидно, прикрываются более серьезные раздумья. Печорин перед дуэлью погружается «в холодный кипяток нарзана»: «Я вышел из ванны, — пишет он, — свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!..»

Еще значительнее в том же плане другое место романа. Отправляясь на дуэль, Печорин выразительно обрывает беседу с Вернером о двух существах в человеке — физическом и духовном: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» Интонация вопроса свидетельствует, что для Печорина сомнительно, будто после исчезновения первого останется второй. Но автор романа принужден прервать эту слишком обнаженную, недопустимую для цензуры беседу и заставляет Печорина перейти к другой теме: «Посмотрите, доктор: видите ли вы на скале направо чернеются три фигуры? Это, кажется, наши противники?..»

Разумсеется, сказанным еще не исчерпывается вопрос о влиянии материалистических воззрений, в частности о возможном воздействии Дядьковского на Лермонтова. Говоря шире, вообще проблема усвоения поэтом современных ему философских воззрений — это тема, еще ждущая своего полного разрешения.²⁶



²⁶ Автор настоящей статьи выражает большую признательность историкам медицины и естествознания профессору И. Д. Страшуну и доктору биологических наук С. Р. Микулинскому, которые обратили его внимание на соответствующую литературу о Дядьковском.

О ФАМИЛИИ КАЛАШНИКОВ В «ПЕСНЕ» ЛЕРМОНТОВА

На связь лермонтовской «Песни про купца Калашникова» с русскими старинами о Матрюке Темрюковиче указал еще Белинский.¹ А в 1914 году Н. Мендельсон в статье «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» это указание Белинского подкрепил множеством очень убедительных примеров. В частности, Н. Мендельсон к этим же старинам возводит и прозвище героя лермонтовской «Песни». Вот что он в связи с этим пишет: «В некоторых вариантах борьба Матрюка с русскими удалцами заменена кулачным боем, откуда и прозвище противников Матрюка „Кулашниковы“, некоторыми песнями измененное в „Калашниковы“. Так, например, в записи г. Демина из Калужской губернии читаем:

У нас есть бойцы,
Удалые молодцы,
Они люди Калашниковы,
Они дети Заложниковы.

То же самое прозвище находим в сибирском варианте Гуляева, изданном В. Ф. Миллером в статье „Исторические песни из Сибири“. Очевидно, один из таких вариантов и дал прозвище лермонтовскому Степану Парамоновичу.²

Это звучит очень убедительно, и трудно, казалось бы, что-нибудь противопоставить доводам автора. Но вот в своих «Воспоминаниях за 50 лет» С. Я. Елпатьевский рассказывает следующее: «В Енисейске я знал только одну семью Калашниковых чисто русского типа, редкую семью, которая помнила своих давних предков, как-то сохранившую характерный великорусский облик, у которой хранилась еще бумага времен Ивана Грозного о разрешении Ивашке Калашникову с братьями торговать в Сибири».³

Фамилия Калашников в Сибири нередкая (напомним хотя бы сибирского писателя И. Калашникова, автора «романа, извлеченного из иркутских преданий» «Дочь купца Жолобова»), но интересно настойчивое указание Елпатьевского, что семья Калашниковых в Енисейске была единственной, имеющей великорусский облик, т. е. что эта семья в Сибири пришлая. А то, что в этой семье сохранился еще со времен Ивана Грозного документ, по которому братьям Калашниковым разрешено вольно торговать, полностью соответствует словам Ивана Грозного Калашникову в «Песне» Лермонтова:

Твоим братьям велю от сего же дня
По всему царству русскому щирокому
Торговать безданно, беспошлинно.

Выходит, следовательно, что фамилия Калашников подлинная, реальная, а не фольклорного происхождения. Однако мы не можем это сказать без оговорок. Ведь в одном варианте старины о Матрюке или Кострюке⁴ мы читаем, что Иван Грозный выдает борцам «пофальной лист» —

Ездить по иным городам и ярмонкам
Торговать всё товарами разныма,
Без дани без пошлины,
Без государевой подати...⁵

¹ См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 624.

² См.: Венюк М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914, стр. 184.

³ С. Я. Елпатьевский. Воспоминания за 50 лет. Изд. «Прибой», 1929, стр. 200, примечание.

⁴ Как явствует из стиха в былине «Кострюк» — «проговорит Кострюк мастрюк», оба наименования идентичны. См.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 576.

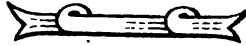
⁵ Онежские былины..., т. III, стр. 604. Эти стихи приведены и в вышеуказанной статье Н. Мендельсона.

Фольклор, следовательно, снова заявляет свои права на прозвище лермонтовского героя.

Чтобы согласовать очень четкие данные фольклора с точным сообщением Елпатьевского, приходится допустить, что енисейский Калашников, предки которого были пожалованы царской грамотой, потомок тех самых Калашниковых (или Кулашниковых), которых Иван Грозный, как рассказывается в старине о Матрюке или Кострюке, жаловал «пофальным листом». Весьма правдоподобно, что в Москве при Иване Грозном действительно жил, торговал и молодецествовал удалой купец Калашников или Кулашников.

По своему происхождению из купеческой семьи, от людей калашного ряда он — Калашников, а из-за участия в кулачных боях он — Кулашников. Это прозвище подлинного лица отразилось и в фольклоре, а через фольклор — в «Песне» Лермонтова.

Что до сближения и даже отождествления обоих прозвищ (Калашников и Кулашников), то это обычная и типичная народная этимология, переосмысление слова по созвучию. Так, в народной речи «капитал» осмысляется как «копитал» (от слова «копить»), (бульвар) — как «гульвар». Особенно часто подобному переосмыслению подвергаются в народной речи собственные имена. Так, Сарское («Сара» — по-шведски мыза) село стало Царским селом, библейский Маккавей был приурочен к дню, когда мак веют, о Наполеоне сложилась поговорка: «Был неопален, а вышел из Москвы опален», и т. п. Так же, по народной этимологии, осмыслены чередующиеся в разных вариантах старин прозвища Калашников и Кулашников.



РАБОТЫ О ЛЕРМОНТОВЕ ЗА РУБЕЖОМ

В послевоенные десятилетия благодаря созидательным достижениям нашего народа интерес к историческим судьбам России, к истокам русской культуры и литературы за рубежом все увеличивается.

На Западе печатаются не только статьи и заметки по вопросам истории русской литературы и творчеству различных писателей, но все чаще появляются обобщающие работы, подводющие итог трудам отдельных исследователей в изучении наследия деятелей русской литературы.

Среди появившихся сравнительно недавно работ, посвященных жизни и творчеству М. Ю. Лермонтова,¹ следует назвать вышедшую в 1952 году в Париже книгу «Необычайная судьба Лермонтова»,² принадлежащую перу французского писателя Анри Труайя, «Лермонтова» (1959) Янко Лаврина³ — первую английскую работу о великом русском поэте и исследование американского литературоведа Джона Мерсеро «Михаил Лермонтов» (1962).⁴

Ведущее место в интенсификации и успешном изучении русской литературы за рубежом принадлежит Франции, имеющей давние исторические традиции в культурных связях с нашей страной. Первая книга о М. Ю. Лермонтове, появившаяся на Западе, была написана французским ученым Э. Дюшеном.⁵ Исследование Э. Дюшена, опубликованное в 1910 году, охватывало весь материал о русском поэте, который имелся к началу века. В России этот интересный и ценный труд знатока мировой литературы был замечен и частично переведен к лермонтовскому юбилею в 1914 году.⁶

Стремясь установить заимствования и влияния в творчестве поэта, Дюшен сумел открыть источники ряда лермонтовских замыслов и отыскать среди его сочинений вещи переводного характера. Исследование Дюшена восстанавливало широкую картину развития мировой литературы 20-х, 30-х и 40-х годов XIX века, однако чрезмерное увлечение ученого гипотезами и сомнительными параллелями нередко приводило его к натяжкам в выводах, а порой и прямым ошибкам. В рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаум писал,⁷ что количество сближений росло, а сущность вопроса, центральная проблема оставалась не разрешенной.

Книга Э. Дюшена способствовала формированию на Западе ошибочного понимания творчества Лермонтова как некоторой суммы переводов, переделок и адаптаций из западноевропейской литературы.

В 50-е годы, после длительного перерыва, во Франции вновь обращаются к изучению творчества русского поэта. В 1952 году Анри Труайя⁸ выпускает книгу «Необычайная судьба Лермонтова». Уже само ее название свидетельствует о том, что речь здесь пойдет преимущественно о биографии поэта. К своей работе А. Труайя приступил после того, как им были уже написаны исследования о жизни Достоевского (1940) и Пушкина (1946). Работой над двухтомной биогра-

¹ Мы не касаемся исследований, опубликованных в странах народной демократии.

² Henri Troyat. L'étrange destin de Lermontov. Biographie. Librairie Plon, Paris, 1952.

³ Janko Lavrin. Lermontov. Bowes and Bowes, London, 1959.

⁴ John Mersereau (Jr.). Mikhail Lermontov. Southern Illinois University press, Carbondale, 1962.

⁵ E. Duchesne. M. I. Lermontov. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1910.

⁶ Э. Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературе. Казань, 1914.

⁷ Б. Эйхенбаум. К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова. «Северные записки», 1914, №№ 10—11, стр. 225.

⁸ Настоящее имя — Лев Тарассов. Родился в 1911 году в Москве, с 1920 года живет и работает во Франции. Получив юридическое образование, А. Труайя посвятил себя литературе. Он — автор многотомных романов, лауреат гонимой премии, член французской Академии, интересуется русской литературой и историей, в частности восстанием декабристов.

фией Пушкина и материалами восстания декабристов и была подсказана книга о Лермонтове. В предисловии к ней автор пишет о неразрывной связи творческих судеб двух великих русских поэтов, понимаемой им несколько в мистическом плане.

Работа А. Труайя, посвященная одной из самых сложных проблем литературоведения — научной биографии, имеет ряд достоинств. Она написана живо и занимательно, насыщена фактическим материалом, обнаруживает хорошее знакомство автора с обширной мемуарной литературой, с довольно значительным количеством свидетельств современников, рассеянных в письмах, дневниках, случайных записях. В библиографическом приложении к книге значится около 60 названий работ русских и советских исследователей. Однако литература, на которую опирается автор, в большей своей части уже устарела.

Создавая книгу о Лермонтове, А. Труайя, как нам представляется, несколько сужил свою задачу. В его понимании биография поэта — это объективное изложение фактов частной, интимной жизни в хронологической последовательности. Общественно-политическая обстановка России, развитие передовой русской и западноевропейской мысли, определившие формирование мировоззрения Лермонтова и его литературную позицию, остались вне рамок повествования. Целая эпоха русской жизни, так полно выразившаяся в жизненной и творческой судьбе Лермонтова, вряд ли сможет быть воссоздана читателем книги А. Труайя. Все свое внимание автор сосредоточивает на наиболее личных, субъективных переживаниях Лермонтова, представляющих для Труайя психологической, но не исторической интерес, а для освещения фактов внешней жизни он использует преимущественно светскую хронику. Именно с этих позиций рисует писатель в начале VI главы дуэль и смерть Пушкина и мотивы, побудившие М. Ю. Лермонтова откликнуться на это трагическое событие.

Почти все произведения Лермонтова рассматриваются в книге как автобиографические. В тех случаях, когда биографического материала не хватает (по признанию Труайя, «Михаил Лермонтов оставил мало следов своего пребывания на земле»), автор обильно черпает недостающий материал из сочинений Лермонтова. Целыми страницами цитируются отрывки из «Странного человека», «Двух братьев», «Княгини Лиговской» и др.

Творческая история лермонтовских сочинений игнорируется А. Труайя совершенно. Так, о создании «Героя нашего времени» упоминается вскользь, между прочим, где-то среди очередных описаний балов, любовных увлечений и таких событий, как дуэль с де Барантом, за которой, по мнению автора книги, скрывались сложные дипломатические отношения французского короля Луи-Филиппа и николаевской России.

Эволюция Лермонтова никак не отразилась в книге Труайя, отсутствуют также попытки дать анализ лермонтовского творчества, проникнуть в тайну его поэтического мира, раскрыть взаимодействие романтического и реалистического начала, осмыслить соотношение жанров в творчестве поэта. А между тем известно, как мучительно искал Лермонтов наиболее совершенные формы для воплощения своих замыслов, как постоянно обращался он вновь и вновь к излюбленным темам, тщательно обрабатывая свои сочинения прежде, чем они появлялись в печати.

Трудно согласиться с постоянными отождествлениями Лермонтова и героев его произведений; утомительны бесконечные поиски реальных прототипов любых действующих лиц в сочинениях поэта.

Не всегда удовлетворяют и приводимые в книге довольно слабые, а порой и неверные переводы. Так, последняя строка лермонтовского «Паруса» переведена: «... стремится найти покой в буре».

Несколько отличается от книги Труайя работа Я. Лаврина «Лермонтов». Янко Лаврин — профессор Ноттингемского университета — начал свою литературную деятельность в качестве русского военного корреспондента в годы первой мировой войны. Я. Лаврин — признанный в зарубежном литературоведении знаток русской литературы. Еще к 1925 году относятся его первые опыты в исследовании русской классической литературы (книга «Гоголь»). Перу Лаврина принадлежит серия работ, посвященных творчеству русских писателей прошлого века (Достоевский. 1943; Толстой. 1944; Пушкин. 1947; Гончаров. 1954), а также труды обобщающего характера (Введение в русский роман. 1942; От Пушкина до Маяковского. 1948). Лаврин предназначает свои работы не только для специалистов, но и для тех, кто желает ближе познакомиться с русской литературой.

Одна из глав работы Лаврина «От Пушкина до Маяковского», посвященная Лермонтову, легла в основу исследования, опубликованного в 1959 году.

Лаврин полагает, что исторические условия не определяют творческой судьбы писателя, и придает решающее значение биографическим данным и характеру. Именно поэтому его книга о Лермонтове открывается главой «Биографическая основа», где мы узнаем, что черты характера, унаследованные Лермонтовым от его шотландских предков: независимость, непомерная гордость и скрытность, в сочетании со славянской эмоциональностью и быстрой сменой настроений в условиях тогдашней России послужили причиной многих осложнений в судьбе поэта.

Стремление к постоянному одиночеству, проистекающее от застенчивости и самоуглубления, поставило Лермонтова вне бурной университетской жизни той поры. Уже в эти ранние годы его воображение опережало его жизненный опыт. Таковы предположки истолкования Лавриным раннего творчества Лермонтова.

Первая глава книги Лаврина посвящена описанию событий жизни поэта и беглому обзору его творчества. В последующих главах мы знакомимся с произведениями Лермонтова, рассматриваемыми по произвольно намеченным периодам. Говоря о юности поэта, Лаврин возрождает устаревшую точку зрения, что пребывание в юнкерской школе отмечено «творческим кризисом» и что в эти годы Лермонтов почти ничего не писал.⁹ Нельзя согласиться с утверждением Я. Лаврина, что 1828—1836 годы следует считать в творчестве Лермонтова годами ученичества и подражания великим образцам. Мы знаем, что в это время поэт создал немало произведений, проникнутых гражданским чувством и глубоким лермонтовским лиризмом (политическая лирика 30-х годов, «Боярин Орша», «Парус» и др.).

Не всегда оправданны поиски историко-литературных влияний и параллелей в творчестве русского поэта. Их количество столь велико, что фраза о беспорной национальной самобытности Лермонтова, следующая за подобным экскурсом, звучит несколько парадоксально. Правильнее, на наш взгляд, решает Лаврин довольно существенный для английского читателя вопрос о «байронизме» Лермонтова, считая, что наличие общих тем в творчестве Байрона и Лермонтова свидетельствует не столько о заимствованиях, сколько о том, что проблемы века равно волновали поэтов Англии и России.

Вызывает возражение заявление Лаврина, что Лермонтов, подобно Леопарди, Бодлеру, Достоевскому и Ницше, испытывал потребность страдать и что в страдании он видел полноту и конечную цель жизни. Нельзя не удивиться, встретив в той же главе, посвященной проблемам романтизма, утверждение, что Лермонтову была свойственна внутренняя раздвоенность, причина которой крылась в противоречии между его романтической натурой и скептическим умом, и что подобно Лермонтову от такой же раздвоенности природы страдал другой русский поэт, во многом сходный с Лермонтовым, — Александр Блок. Следы идеалистической трактовки лермонтовского творчества заметны и в разборе ряда его сочинений, в частности в анализе «Демона».

Невыясненным остается в книге Лаврина характер романа «Герой нашего времени». Стремясь дать «объективные критерии» для понимания этого произведения, которое самим Лавриным трактуется как творческое «самовыражение» Лермонтова—Печорина, автор прибегает к цитатам из Белинского и Герцена. Однако при этом Лаврин не сообщает читателю, мало знакомому с историей общественно-философской мысли России XIX века, сути полемики о «лишних людях», очень важной для понимания исторического значения романа. Как бы ответом на вопросы, которые в книге Лаврина остались не проясненными, Б. М. Эйхенбаум в статье «Литературная позиция Лермонтова» писал о поставленной в «Герое нашего времени» социально-психологической и общественно-исторической проблеме — проблеме «нашего поколения», «нашего времени».¹⁰

К достоинству книги Лаврина следует отнести оценку драматического наследия поэта. Драматические опыты Лермонтова, как верно подмечает Лаврин, позволили ему развить технику психологического анализа, мотивирования действий и поступков, блестяще использованную затем в романе. Лаврин признает также за Лермонтовым беспорную заслугу в открытии для русской литературы «психологического портрета».

Автор книги «Лермонтов» пытается проследить эволюцию поэта и показать соотношение романтического и реалистического в его творчестве, но ошибочное отождествление романтизма с идеализмом и признание за реализмом только достоинств натуралистического свойства мешают исследователю верно решить эту сложную задачу.

Лаврин знаком с работами советских историков литературы, и не исключена возможность, что именно благодаря знанию этих работ он пытается строить свое исследование на историческом фоне, но историческая обстановка никак не взаимодействует со сложным миром изучаемого им поэта. Общественная жизнь России, бегло очерченная, существует сама по себе, а Лермонтов живет и творит в некотором замкнутом пространстве. Субъективно понятый «психологический» метод, применяемый Лавриным в его исследованиях, значительно обедняет его работу.¹¹

⁹ Благодаря передатировке некоторых произведений Лермонтова мы можем теперь считать такую точку зрения ошибочной (см., в частности: И. Андроников. Лермонтов. «Советский писатель», М., 1951, стр. 62).

¹⁰ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 66. Отметим кстати, что этот том «Литературного наследства» приводится Лавриным в списке использованной им литературы.

¹¹ Среди досадных неточностей в книге Лаврина нельзя не отметить следующие: имя адресата многих лермонтовских стихотворений Н. Ф. Ивановой — Наталья, а не Надя; Тамань находится не в Крыму, а на Северном Кавказе; в Москве Лермонтов восторгался игрой Мочалова, а не Качалова.

Вместе с тем нельзя не отметить довольно удачных переводов, в частности отрывков из «Героя нашего времени», и верных наблюдений над стилем (так, Лавриным отмечен особый колористический дар поэта, который отлично владел кистью и краской).

Филологическая наука США в целом не богата исследованиями в области русской литературы, поэтому отродно было познакомиться с работой Джона Мерсеро, посвященной творчеству Лермонтова. Книга «Михаил Лермонтов» явилась завершением и обобщением исследований ученого, предпринятых им за последние годы.¹²

Работа Мерсеро состоит из двух неравных частей. В первой дается краткий биографический очерк и рассматривается раннее творчество Лермонтова, вторая часть посвящена разбору романа «Герой нашего времени». В предисловии Мерсеро объясняет причины, привлечшие его внимание к творчеству Лермонтова, мало известного западному читателю русского поэта. Именно Лермонтову обязаны, по мнению Мерсеро, популярностью за пределами своей родины Лев Толстой, Достоевский, Чехов и Горький, так как Лермонтову принадлежит заслуга создания русского психологического романа.

Мерсеро условно делит творчество Лермонтова на три периода: московский (1828—1832), петербургский (1832—1837) и годы от первой ссылки до гибели (1837—1841). В соответствии с этими этапами Мерсеро анализирует произведения Лермонтова, рассматривая преимущественно те, которые дают материал для разбора «Героя нашего времени».

В конце книги приводятся постатейные примечания и подробные указатели, которые облегчают пользование работой. Примечания не только знакомят читателя с советской и зарубежной лермонтоведческой литературой, но содержат элемент полемики, уточняют и дополняют некоторые положения самого автора.

Первые страницы книги посвящены юности и раннему творчеству Лермонтова. Мерсеро не настаивает на автобиографическом характере всех ранних лермонтовских произведений, но отмечает те события и факты, которые могли послужить основой того или иного замысла, вдохновить творческое воображение поэта.

Последовательно решается Мерсеро и вопрос о так называемых «влияниях». Исследователь находит, что некоторые «байронические» мотивы присутствовали в поэзии Лермонтова до его знакомства с творчеством английского поэта, а в дальнейшем Байрон был для Лермонтова не столько «учителем» и «образцом для подражания», сколько родственным по духу современником и поэтом.

Ранние прозаические произведения Лермонтова («Вадим») получают в книге Мерсеро суровую оценку. Осталось не до конца понятным исторически верное изображение в «Вадиме» борьбы крестьян против крепостничества и помещиков во времена пугачевского восстания.

Нельзя согласиться и с характеристикой драматического наследия Лермонтова. Так, за «Маскарадом» Мерсеро не признает других достоинств, кроме «сатирического изображения пороков светского общества».

Страницы, посвященные неоконченному роману «Княгиня Лиговская», предваряются интересными, хоть и бегло набросанными заметками о «светской повести». Но детальный анализ «Княгини Лиговской» заменен цитированием отрывков (правда, в отличном переводе). Первая часть книги завершается кратким обзором поэм Лермонтова.

Наиболее существенная часть исследования Мерсеро посвящена «Герою нашего времени». Вводная глава знакомит читателя с авторским замыслом, с особенностями построения «Героя нашего времени». Мерсеро отмечает новаторское, сложное и совершенно оригинальное решение композиции романа, не имевшее прототипов и параллелей ни в русской, ни в западноевропейской литературе. По мнению Мерсеро, в романе удачно слились популярные в начале века жанры путевого очерка или описания и светской повести.

Не все в анализе Мерсеро кажется одинаково убедительным и удачным, к тому же он часто подменяет подлинный анализ пересказом содержания. Нельзя, например, согласиться с Мерсеро в том, что «Герой нашего времени» (в частности, глава «Княжна Мери») — это во многом простое продолжение «Княгини Лиговской». В советской лермонтоведческой литературе указывались качественные отличия этих романов, принадлежащих к разному типу, один — к «светской повести», другой — к «аналитическому роману».¹³

¹² Из посвященных Лермонтову статей Мерсеро, печатавшихся в различных американских журналах, можно указать: M. Yu. Lermontov's «The song of the merchant Kalashnikov»: An allegorical interpretation. «California Slavic studies», 1960, v. 1, pp. 110—133; «The Fatalist» as a keystone of a «Hero of our Time». «The Slavic and East European journal», n. s., 1960, pp. 137—146; Lermontov's Shtoss: hoax or literary credo? «Slavic review», 1962, June, pp. 280—295.

¹³ Об этом писал Б. Томашевский в статье «Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция» («Литературное наследство», т. 43—44, стр. 507).

Бесспорным достоинством работы Мерсеро следует признать тонко подмеченные им стилистические особенности лермонтовской прозы, яркие речевые характеристики героев, роль пейзажа в повествовании, значение «внутренних» монологов, но проблема героя в романе оказалась в книге Мерсеро лишь намеченной.

Вряд ли можно согласиться и с узко метафизически-психологической трактовкой проблемы личной героини, проблемы фатализма в заключительной главе «Героя нашего времени» («Фаталист»).

В целом книга о Лермонтове, увидевшая свет незадолго до 150-летия со дня рождения поэта, если и не поможет до конца понять сложное творчество Лермонтова, то безусловно привлечет внимание к имени великого русского поэта, мало известного широким читательским кругам за рубежом.

Авторы названных выше книг о Лермонтове ставили себе совершенно различные задачи, и методика их существенно отличается от методики советских исследований, однако методологическая спорность этих работ не должна заслонять от нас той искренней заинтересованности в изучении русской литературы и наследия Лермонтова, которая является началом долгого и, будем надеяться, успешного пути зарубежного лермонтоведения.



ЛЕРМОНТОВ В СКАНДИНАВСКИХ СТРАНАХ

Первые переводы произведений М. Ю. Лермонтова на скандинавские языки появились в 40—50-х годах прошлого века. Вскоре после опубликования «Героя нашего времени» в России Я. К. Грот, бывший тогда профессором русской истории и литературы в Гельсингфорском университете, посоветовал переводчику Пушкина и Марлинского на шведский язык О. Мерману (1816—1909) обратить внимание и на роман Лермонтова. В марте 1844 года Грот писал П. А. Плетневу: «... г. Мерман... перевел несколько русских романов на шведский язык и теперь печатает „Героя нашего времени“. По этому поводу он ищет сведений о жизни Лермонтова; не мог ли бы он получить их от Одоевского?»¹ Плетнев отвечал Гроту: «... я обещал ему (Мерману, — Д. Ш.) отыскать в журналах статью, где все о Лермонтове сказано было, что только сказать о нем можно».² Видимо, такой статьи Плетнев не смог или не захотел найти, потому что небольшая заметка о жизни Лермонтова, которую предположил своему переводу Мерман,³ точною не отличалась: переводчик полагал, что Лермонтов погиб в возрасте 30 лет. Не знал фактов биографии поэта и Я. К. Грот, писавший Плетневу в том же году: «... я недавно просматривал твои [письма] за 1840 год, чтобы, по просьбе Мермана, найти год смерти Лермонтова; оказалось — 1841 г.»⁴

В середине 50-х годов XIX века в Швеции и Дании вышли новые переводы как отдельных новелл романа, так и всего произведения целиком.⁵ Особенно часто «Герой нашего времени» переводился в конце XIX—начале XX века, когда русская реалистическая литература стала популярной в Скандинавии. Роман переводится на шведский, датский и норвежский языки вплоть до наших дней.⁶

Переведены на скандинавские языки и другие прозаические произведения Лермонтова. В частности, еще в 1856 году в виде приложения к датскому изданию «Героя нашего времени» напечатаны переводы «Ашик-Кероба» и двух отрывков: «У графа В... был музыкальный вечер» и «Я хочу рассказать вам».⁷

Поэзия Лермонтова менее известна скандинавскому читателю, чем проза поэта, причем поэмы и лирика его более популярны в Швеции и среди шведоязычной финской интеллигенции,⁸ чем в Дании и Норвегии. Больше всего переводили, начиная с 70-х годов, «Демона».⁹ Существуют переводы «Мцыри», «Песни про купца Калашникова...», «Боярина Орши», «Беглеца» и некоторых лирических стихотворений поэта, таких, как «Благодарность», «Выхожу один я на дорогу», «Когда

¹ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II. СПб., 1896, стр. 202.

² Там же, стр. 207.

³ Vår tids hjelte af M. Lermontoff. Ryskt original. Övers från tredje upplaga af O. M[er]man]. Helsingfors, 1844.

⁴ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. II, стр. 244.

⁵ Fyrstinde Mary. København, 1855; Furstinnan Mary. Stockholm, 1856; Vor Tids Helt. En fortælling. Efter det russiske ved E. M. Thorsen. København, 1856.

⁶ En hjelte i våra dagar. Övers. från ryskan af K. E. Peterson. Stockholm, 1888; Vor Tids Helt. Övers. af W. Gerstenberg. København og Kristiania, 1897 (2-е изд. — 1909; 3-е — 1913; 4-е — 1944); En fatalist. Udvalgte digter af T. Lange. København 1915; Min vän Petjorin. Berättelse om en hjälte. Övers. av K. Steenhoff. Stockholm, 1926; Vor Tids Helt. Övers. af E. Horskjer. København, 1944; Vår tids hjälte. Övers av U. Malmsten och A. Wallenius. Förord av I. Andronikov. Moskva, 1958, и т. д.

⁷ В кн.: Vor Tids Helt. København 1856; Asjik-Kerib. En tyrkisk fortælling, ss. 319—340; Hos Grevinde (sic!) V..., ss. 343—372; De følgende blade indholde en dames historie, ss. 373—381.

⁸ Так, в письме Плетневу от 29 мая 1847 года Грот сообщал, что в его присутствии дочь Выборгского бургомистра читала наизусть стихи Лермонтова «с детским восторгом» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. III, стр. 82).

⁹ Démonen. Övers. af E. Enckel. Stockholm, 1877; Démonen. Övers. af F. W. Göö. СПб., 1887; Démonen. Klostersgossen. Tvänne dikter. Övers. af A. Jensen. Göteborg, 1893, и пр.

волнуется желтеющая нива».¹⁰ Некоторые переводчики пользовались при этом не столько русскими оригиналами, сколько немецкими переводами лермонтовских стихотворений (Боденштедта).

Среди шведских переводчиков Лермонтова следует выделить Биргера Мернера (Carl Birger Mögner, 1867—1930), горячего поклонника русской литературы. Еще будучи гимназистом, Мернер перевел «Бедных людей» Достоевского и послал свою работу Августу Стриндбергу. Стриндберг одобрил переводчика и обратил его внимание на другие крупные явления передовой русской культуры.¹¹ В числе многих русских повестей Мернер перевел и лермонтовского «Фаталиста».¹²

В Дании стихотворения Лермонтова удачно переводил Тор Ланге (Thor Næve Lange, 1851—1915), автор докторской диссертации об А. К. Толстом (1894), долго живший в Москве. Переводы Ланге напечатаны в его многочисленных сочинениях.¹³ Наиболее талантливым переводчиком «Демона» и «Мцыри» на шведский язык был ученик Ланге, известный скандинавский славист Альфред Йенсен (Alfred Jensen, 1859—1921), приезжавший в Россию, переписывавшийся с Брюсовым¹⁴ и познакомившийся с русской научной литературой о Лермонтове.

На протяжении всего XIX века не прекращались жалобы скандинавских переводчиков Лермонтова на равнодушие публики к стихам русского поэта. Ф. Геес, утверждая в предисловии к своему переводу «Демона», что «Лермонтов безусловно является величайшим лирическим поэтом России, а из его поэм шедевром представляется „Демон“», с горечью констатировал: «...крупнейшие русские поэты, такие, как Державин, Пушкин, Лермонтов, большей части шведской публики еще совершенно неизвестны».¹⁵ А. Йенсен говорил о «невнимании издателей к такого рода произведениям», как «Демон» Лермонтова. Перевод свой Йенсен адресовал исключительно «любителям изящной словесности».¹⁶

В качестве первого критика Лермонтова в Скандинавии выступил О. Мерман. П. А. Плетнев указал переводчику на статьи Шевырева, напечатанные в «Москвитяине» за 1841 год. Мерман, литературный и политический сторонник финского радикала и демократа Снельмана, не мог согласиться с шевыревскими концепциями. В отличие от Шевырева, Мерман увидел не порок, а заслугу Лермонтова в том, что поэт великолепно изобразил такое симптоматичное общественное явление, как печоринская неудовлетворенность жизнью — «дон-жуанизм», по терминологии переводчика. «Его (романа, — Д. III.) ценность, — писал Мерман, — как литературного явления, как вклада в фонд человеческого познания вообще и знания о современной жизни в особенности должна прежде всего определяться ответом на вопрос: возможно ли существование изображенного дон-жуанизма? Является ли он принадлежностью нашего времени?»¹⁷ Мерман положительно ответил на эти вопросы.

Консервативная шведско-финская критика долго считала роман Лермонтова «безнравственным» и подражательным, а труд переводчика «бесполезным».¹⁸

¹⁰ Библиографические сведения об изданиях Лермонтова в Скандинавии см. в следующих сочинениях: Скули Магнуссон. Список датских переводов русских книг и самостоятельных датских книг, касающихся России. «Литературный вестник», 1903, кн. 2, стр. 234—235; A. L. Lermontov. «Nordisk familiebok», 16, Stockholm, 1912, ss. 233—235; I. Malinowski. Russiske bøger i danske oversættelser. København, 1953; O. Gelsted. Danmark—Russland i litteraturen. København, 1937.

¹¹ Приводим целиком письмо Стриндберга Биргеру Мернеру от 19 ноября 1885 года: «Благодарю Вас за то незаслуженное внимание, которое Вы оказали мне тем, что прислали Ваш перевод Достоевского. В то же время я пользуюсь случаем спросить, почему Вы и другие переводчики русских сочинений не удосужились перевести важнейший из всех русских романов „Was thun?“ или „Que faire?“ Чернышевского? Это первоисточник (ur-codex) всего движения пикилистов».

Если Вы найдете издателя, я охотно напишу предисловие или попрошу Толстого, с которым я связан (med vilken jag har förbindelse) сделать это. Далее я прошу Вас обратить внимание на „Ma Religion et Confession“ Толстого, которые значительнее, чем все его романы вместе взятые и за которые автора грозят упрятать в сумасшедший дом. Хороший все-таки признак!» (A. Strindberg. Brev, V. 1956, s. 209).

¹² Fatalisten. Övers. af B. Mörner. Stockholm, 1895.

¹³ T. Lange. 1) Fra Rusland. København, 1882; 2) Gennem farvet Glas. København, 1894; 3) En maaned i Orienten. København, 1887; 4) Udvalgte Digte. København, 1915.

¹⁴ См.: N. Å. Nilsson. Eight letters from Valerij Brjusov to Alfred Jensen. «Studia Slavonica Gunnaro Gunnarsson. . . dedicata», Uppsala, 1960, pp. 70—81.

¹⁵ Demonen. Övers. af F. W. Göös. СПб., 1887, стр. I—II.

¹⁶ Demonen. Klostergossen. Övers. af A. Jensen. Göteborg, 1893, s. 8.

¹⁷ Vår tids hjelte. Övers. af O. M[eurman], s. IV.

¹⁸ См.: Э. Г. Карху. О первых оценках творчества М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя в Финляндии. «Известия Карельского и Кольского филиалов АН СССР», 1959, № 2, стр. 135—141.

Академическое изучение истории новой русской литературы в целом и творчества Лермонтова в частности началось в Скандинавии сравнительно недавно, и сделано в этой области пока немного. На кафедрах славистики, организованных при скандинавских университетах с середины XIX века, изучалась главным образом история России с точки зрения так называемой «варяжской концепции».¹⁹ В Скандинавии изучение славянских литератур «по естественным причинам только еще начинает развиваться».²⁰ признал недавно крупнейший датский славист, ныне покойный проф. А. И. Стендер-Петерсен. Русская литература, и творчество Лермонтова в том числе, изучаются сейчас на недавно открытых вторых кафедрах славянской филологии в Орхусе (с 1931 года), в Осло (с 1946 года), в Копенгагене (с 1960 года) и в стенах Русского института при Стокгольмском университете.

В настоящее время скандинавские литературоведы видят в Лермонтове хотя и гениального, но все-таки подражательного, испытывавшего массу всевозможных западноевропейских влияний «байронического» поэта. Мало и недостаточно объективно изучаются исторические условия, при которых формировалась творческая индивидуальность поэта. Совершенно обходится проблема народности творчества Лермонтова.

Одним из первых скандинавских историков литературы, назвавшим Лермонтова «байроником», был А. Йенсен, который так писал о лермонтовском «Демоне»: «На протяжении всего своего короткого, но блестящего пути Михаил Юрьевич Лермонтов непрерывно трудился над этим своим произведением, где байронизм того времени — собственный байронизм автора — неистовое вдохновение и восточная мистика смешаны в одно удивительное целое».²¹ Такие же расплывчатые и риторичные, лишенные социальной и эстетической определенности характеристики Лермонтова содержатся и в работах Йенсена «Кавказский Байрон» и «История русской культуры».²²

Синтетические характеристики творческого пути Лермонтова пытались дать такие крупные ученые, как Э. Томассен, А. Карлгрен, Э. Краг, А. Стендер-Петерсен,²³ однако недостатки культурно-исторической и формально-компаративистской методологии привели их к игнорированию глубоко национальной самобытности Лермонтова — художника и мыслителя. Тем же грешат и недавно опубликованные лермонтовские работы Бориса Клейбера²⁴ и Сигурда-Фастинга Якобсена.²⁵

Общим местом в работах скандинавских литературоведов является такая характеристика Лермонтова: «лирик, на которого сильно повлиял Байрон»; в своей «наполовину восточной, наполовину байронической поэме „Демон“» он «достигает вершины своего поэтического могущества».²⁶ Таковы итоги академического изучения Лермонтова в скандинавских странах.

По-иному отнеслись к великому русскому поэту скандинавские реалисты 70—80-х годов XIX века, а также прогрессивные датские, норвежские и шведские писатели более позднего времени. Восторженную оценку творчеству Лермонтова дал в 1888 году глава скандинавских реалистов Георг Брандес. Критик увидел в произведениях поэта восстание против дворянско-буржуазной цивилизации, руссоистско-байроническую ненависть к ней. При этом «байронизм» в устах Брандеса — не литературное влияние Байрона на Лермонтова, а тип «натуралистического», по терминологии критика, мятежно-идеалистического мировоззрения.²⁷ «Я никогда не забуду впечатления, — писал Брандес в своей книге о России, — какое произвел на меня в семнадцатилетнем возрасте „Герой нашего времени“ во французском переводе Мармье. Это был байронизм в его самой сильной, самой

¹⁹ См.: A. Jensen. Die Anfänge der schwedischen Slavistik. «Archiv für slavische Philologie», XXXIII, 1911, SS. 136—165.

²⁰ А. И. Стендер-Петерсен. К истории скандинавской славистики. Эскиз. «Scando-slavica», VI, 1960, стр. 16.

²¹ Demonen. Kloostergossen. Övers. af A. Jensen, s. 8.

²² A. Jensen. 1) Kaukasien Byron. «Ord och bild», Stockholm, 1893; 2) Rysk kulturhistoria, I—III. Stockholm, 1908.

²³ A. Karlgrén. Den förrevolutionära ryska litteraturen. Stockholm, 1924; E. Krag. Kampen mot Vesten i russisk åndsliv. Oslo, 1932; E. Thomassen. Russisk litteratur gennem 200 år. København, 1946; A. Stender-Petersen. 1) Russiske silhouetter fra Puškin til Tolstoj. København, 1932; 2) Den Russiske litteraturhistorie, Bd. III. København, 1953.

²⁴ Б. Клейбер. «Два страшных года» Лермонтова. «Scando-slavica», IV, 1958, стр. 43—58.

²⁵ S. F. Jacobsen. Belinskij und Lermontovs Demon. «Scando-slavica», VII, 1961, SS. 45—60.

²⁶ Lilla focus. Stockholm, 1961, s. 145; Vor Tids Leksikon, Bd. 13, København, 1950, s. 110.

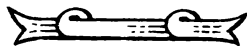
²⁷ О «байронизме» и «натурализме» в понимании Брандеса см.: Д. М. Шарыпкин. Роман А. Стриндберга «Красная комната». В кн.: Скандинавский сборник, VII. Таллин, 1963, стр. 120 и сл.

тонкой эссенции... Как я любил эту книгу, как я восхищался ею...»²⁸ Брандес, знавший стихи Лермонтова по весьма несовершенным немецким переводам Боденштедта, сумел оценить лирический гений поэта более высоко, чем кто-либо из скандинавских критиков до него. «Все тайники душевной жизни Лермонтова, — писал Брандес, — открываются нам в его... стихотворениях и поэмах». «Его „Демон“... значительно возвышается... над знаменитым „Елоа“ Альфреда де Виньи!».²⁹ Отметив влияние на раннего Лермонтова «немецкого романтизма ужасов» и Байрона, Брандес в то же время подчеркнул оригинальность лермонтовской поэзии: «Его поэзия действует магически своею яркою непосредственностью». «... Хотя он умер очень молодым, моложе даже Шелли, его мужественное и гордое лицо ясно и отчетливо стоит перед нами, могучее и своеобразное».³⁰ В конце статьи Брандес назвал Лермонтова «революционером-романтиком».³¹

Оценили Лермонтова и литературные союзники Георга Брандеса. Большое письмо о России и русской литературе написал Г. Брандесу в 1888 году один из «четверки великих» норвежских писателей, Йонас Ли: «Здесь, в Париже, я получил от Вас Ваши „Русские впечатления“... Я только что прочел их, и во мне живет удивительное настроение, вызванное величественными картинами, которые вы изобразили — мировая держава в период своего рождения, одна шестая земли — все громадно: лес, степь, поля и реки, величайшие в мире озера, сотни миллионов людей...»³² Далее Йонас Ли сообщил о том впечатлении, которое произвели на него нарисованные Брандесом портреты известных норвежскому романисту русских писателей: он согласен с «чисто литературной» характеристикой, которую Брандес дал Тургеневу; увлек его Достоевский; потряс образ «полубога» Толстого. Но первым, кого из великих русских писателей назвал Ли, был Лермонтов. «Ваш портрет Лермонтова, — писал Йонас Ли Г. Брандесу, — чарующе согрет Вашей любовью к нему».³³

Браг и единомышленник Георга Брандеса, драматург и публицист Эдвард Брандес, сообщал критику: «Я не в восторге от „Пана Тадеуша“... и отдам все его строфы за одну главу Лермонтова».³⁴

Классические произведения русской литературы воспринимались и воспринимаются в скандинавских странах не только как образцовые беллетристические сочинения, но и как руководство к действию, литературному и социальному. Известно, как много дала русская литература Стриндбергу, Ибсену, Хьелланну, Андерсену-Нексе, Нурдалло Григу и др. Можно поэтому утверждать, что часто издававшиеся в Скандинавии творения Лермонтова наряду с произведениями Пушкина, Тургенева, Толстого, Достоевского и Горького оказали значительное воздействие на художественное и общественное сознание крупнейших шведских, норвежских и датских писателей второй половины XIX—первой половины XX века.



²⁸ Г. Брандес, Собрание сочинений, т. XIX, СПб., изд. «Просвещение», [б. г.], стр. 149.

²⁹ Там же, стр. 153, 157.

³⁰ Там же, стр. 157, 158.

³¹ Там же, стр. 158.

³² Georg og Edvard Brandes. Brevveksling med nordiske forfattere og videnskabsmænd, IV, andet Halvbind. København, 1939, s. 148.

³³ Там же.

³⁴ Там же, V, стр. 145, по всей вероятности, имелся в виду «Герой нашего времени».

ЧЕРТЫ ПОДРАЖАТЕЛЬНОСТИ «ЗАДОНЩИНЫ»

(К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ «ЗАДОНЩИНЫ»
К «СЛОВУ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»)

Поэтика подражаний

Вопрос об отношении «Задонщины» к «Слову о полку Игореве» имеет целый ряд аспектов, каждый из которых в той или иной мере может определить первичный характер «Слова» и вторичный «Задонщины».

Отношения обоих памятников друг к другу могут изучаться с различных точек зрения: историко-литературной, историко-культурной, лингвистической (отдельно — лексика, морфология, синтаксис), текстологической. Но есть один аспект этого изучения, который до сих пор не учитывался, — аспект поэтики.

В данной статье меня интересует отношение «Задонщины» к «Слову о полку Игореве» только с точки зрения поэтики подражаний.

Необходимо условиться, что я в дальнейшем подразумеваю под термином «подражание». Сам по себе этот термин весьма многозначен, объединяет явления разнородные, иногда даже прямо противоположные по своему отношению к произведению, послужившему оригиналом для подражания.¹

Под подражанием в данной статье, поскольку речь в ней будет идти о древнерусских памятниках определенного типа, я имею в виду такое литературное произведение, которое воспроизводит частично или на протяжении всего своего текста форму, стиль, манеру, способы построения образов, а отчасти и самые эти образы, применяя их к *новому* содержанию, к *новому* сюжету, к *новой* теме. Последнее очень важно. Дело в том, что условно можно назвать подражанием и применение старой формы оригинала к близкому содержанию, к однородной теме и сюжету. Так, например, восточные подражатели Гафиза брали не только форму стихов Гафиза, но и их общее содержание, лишь несколько его варьируя. Такие стихи воспринимались как произведение Гафиза же, — они как бы продолжали его творчество. Поэтика этих стихов не отличается, по существу, от поэтики произведений Гафиза, и в этом состоит одна из самых больших трудностей, связанных с атрибуцией его стихов. То же самое относится и к «Хайямаде» — циклам «рубай», написанным неизвестными авторами на темы Омара Хайяма и одновременно подражающим рубай Хайяма по форме. Трудность определения авторства этих стихов та же: они как бы продолжают творчество Хайяма одновременно и по содержанию и по форме.²

¹ Необходима работа, которая классифицировала бы различные типы литературных подражаний, как это, например, сделано в небольшой, но очень содержательной статье польской исследовательницы Стефании Скварчинской в отечественном термине «стилизация» (St. Skwarczynska. La stylisation et sa place dans la science de la littérature. Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, pp. 53—70).

² См. подробнее: Р. М. Алиев и М. Н. Османов. Омар Хайям. Изд. АН СССР, М., 1959.

Под подражаниями в данной статье я, разумеется, не имею в виду и все типы пародии, литературной иронии, литературного гротеска, бурлеска и т. п.³ Не подходят под интересующий меня тип подражаний и известные пушкинские подражания. Пушкин «строил, — пишет В. В. Виноградов, — *новые литературные формы* (курсив мой, — Д. Л.) на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы».⁴ «Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для *оригинального* (курсив мой, — Д. Л.) творчества».⁵ «Другими словами: в пушкинских „пародиях“ тот или иной литературный стиль не только отражается и воссоздается со всеми его структурными особенностями, но и получает яркий отпечаток художественного стиля самого Пушкина, его творческой индивидуальности с присущими ей формами миропонимания и мироощущения».⁶ Следовательно, «подражания» Пушкина лишь условно могут быть отнесены к подражаниям. Кроме того, в них есть и элемент пародии (впрочем, спор идет о том — следует ли и «Подражание Данту» относить к пародиям), а по содержанию своему они представляют собой *вариации* на темы и сюжеты писателей, принятых за оригинал.⁷ Подражания Пушкина в предельно короткой форме стремятся отразить типические черты содержания и формы оригиналов, но при этом сильно перерабатывают их творчески. По существу, оригинал является для пушкинских подражаний лишь исходным моментом для вполне самостоятельного творчества.

Таким образом, «подражания» Пушкина представляют собой совсем иной тип подражаний, который не имеет отношения к рассматриваемым произведениям — «Слову о полку Игореве» и «Задонщине». В этом мы убедимся в дальнейшем.

Никто и никогда не сомневался в том, что «Задонщина» и «Слово о полку Игореве» настолько близки, что они не могли быть созданы друг без друга. Одно из произведений, хотя бы частично, несомненно подражало другому: слишком близки отдельные образы, выражения, стилистические обороты. И важно, что совпадают не только образы, выражения и обороты, но в ряде случаев и их последовательность. Однако все обсуждавшие до сих пор отношение «Слова о полку Игореве» и «Задонщины» не обращали внимания на то, что подражание всегда выделяется и отличается от своего оригинала, которому оно следует, рядом общих формальных и структурных черт. Поэтика подражаний мало привлекает к себе внимание исследователей.

Чтобы показать возможности этой темы, несколько забегаю вперед, объясню некоторые особенности художественной структуры подражаний, вытекающие из самой их сущности.

Подражание (того типа, о котором я писал выше) имитирует *старую*

³ Вопрос о литературных пародиях очень сложен. Еще Ник. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821, ч. 2) рассматривал пять видов пародии. Естественно, что ироническое цитирование, частичное изменение произведений с приспособлением их к новой тематике, комическое смещение тематики произведений при сохранении их конструктивных особенностей и пр. — особая тема, которая не должна приниматься во внимание при решении вопроса о «серьезной» подражательности «Задонщины».

⁴ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 484.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 484—485.

⁷ См. об этом там же, стр. 487—488.

форму оригинала к *новому* содержанию. При приспособлении старой формы к новому содержанию происходят однородные для всех подражаний явления деформации и упрощения формы, так как в подражании форма не является результатом решения творческих задач, не определяется целиком содержанием, а «накладывается» на содержание как внешняя оболочка, применяется извне, наперед задана.

В самом деле, поскольку старая форма как бы накладывается на новое содержание, связь формы и содержания в подражании не органична. Часто стилистические обороты оригинала механически соединяются в подражании с элементами более привычного его автору стиля. Поэтому подражательное произведение стилистически более или менее неоднородно. Автор подражания использует обычно не все, а только отдельные привлекшие его внимание и запомнившиеся ему элементы формы, значение которых в художественной системе оригинала он не всегда точно понимает и может даже исказить. Отдельные элементы формы, которые не находят себе применения в новом содержании, не переходят в подражание. Сложные образы, особенно тесно связанные с содержанием оригинала, упрощаются, теряют глубину и художественную многозначность.

При переносе элементов формы оригинала в подражание они могут оказаться недостаточно разьединены с содержанием и отдельные несоответствия новому содержанию могут поэтому проникнуть в подражание. Если между подражанием и оригиналом имеется существенный разрыв во времени и форма оригинала уже «устарела» к моменту создания подражания, то в подражание могут проникнуть из оригинала устарелые формы языка, устарелая лексика, различные другие несоответствия художественной и исторической современности подражания.

Подражание, с одной стороны, облегчается, когда в оригинале есть шаблон, штамп, некоторое «окаменение формы»; с другой стороны, подражание само способствует возникновению штампа, превращает в пекий шаблон заимствованную форму.

Создавая свое произведение, подражатель часто пользуется готовым набором стилистических приемов, крупными «стилистическими блоками», сохраняет последовательность в расположении стилистических элементов оригинала. При этом часто самое сочетание этих элементов, уместное в оригинале, неуместно в подражании.

Все эти особенности поэтики подражаний, по-разному проявляющиеся в различные эпохи на различных стадиях историко-литературного процесса, помогают выявить подражание, отличить его от оригинала. А. А. Бестужев писал о подражателях: «... как бы сочинитель ни вытерт был подражанием, как бы ни хотел он скрываться умышленно, настоящий цвет его кожи пробьет где-нибудь сквозь заемные белила: где-нибудь он промолвится наречием души. Ловите же его в такие проблески искренности: и с ним вместе вы поймаете целый невод его современников с ракушками и растениями его родины, его поры. Может быть, он вам наговорит с три короба чепухи о том, что было до него и при нем: умеете же из его слов извлечь признание, исповедь, завет того века, того народа».⁸

Возвращаясь к вопросу о взаимоотношении «Задонщины» и «Слова о полку Игореве», мы должны отметить прежде всего следующее. При всех отдельных элементах сходства и даже родства обоих произведений мы заметим существенные различия в употреблении этих элементов. При этом признаки подражательности обильны в «Задонщине» и отсутствуют в «Слове о полку Игореве». Как мы увидим в дальнейшем, эти признаки подражательности встречаются и в других произведениях, от-

⁸ Александр Марлинский. Кавказские очерки. «Библиотека для чтения», 1836, т. XVII, стр. 215.

носящихся ко времени создания «Задонщины» и также имеющих элементы подражания; они поэтому не только типичны для подражаний как таковых, но типичны и для своей эпохи.

Обращу внимание на наиболее существенные признаки подражательности «Задонщины». Заранее сделаю оговорку: я буду говорить только о тех чертах подражательности, которые свойственны всем спискам «Задонщины»: как известно, списки «Задонщины» сильно испорчены, изменены писцами, а некоторые представляют собой только отрывки этого произведения.

Стилистическая неоднородность «Задонщины»

В отличие от «Слова о полку Игореве» «Задонщина» стилистически неоднородна. Три стилистических слоя легко могут быть обнаружены во всех ее списках: 1) стилистический слой, близкий к «Слову о полку Игореве» и буквально повторяющий его отдельные элементы; 2) стилистический слой «делопроизводственного» характера, совершенно чуждый «Слову»; 3) слой (он невелик) фольклорный, связанный с позднемосковским фольклором.⁹ Два первых слоя очень характерны для всех списков «Задонщины» и находятся между собой в резком диссонансе. Третий слой близок к первому, и поэтому я ему буду уделять меньшее внимание.

Приведу примеры стилистического диссонанса «Задонщины».

Вступление к «Задонщине» начинается с деловой, летописной информации: «Князь великий Дмитрий Иванович с своим братом с княземъ Владимиромъ Андрѣвичем и своими воеводами были на пиру у Миккулы Васильевича» (список У).¹⁰ К этому же стилю принадлежит хронологическая справка: «От Калагъския рати до Мамаева побойща лѣтъ 160» (И-1).

Эта деловая конкретизация вторгается и в поэтический стиль, связанный со «Словом»: «О соловей лѣтъяна птица, что бы ты, соловей, выщекотал великому князю Дмитрию Ивановичю из земли той всей и дву братьев Олгердовичев, Ондрич да брат его Дмитрий Олгердовичев, да Дмитрий Волынский. Тѣ бо суть сынове храбрии, кречати в ратиномъ времени, ведоми полководцы (так!), под трубами и под шеломы возлелияны в литовской земли» (И-1, ср. К-Б, У, С).

Хронологические и церковно-обрядовые уточнения вторгаются в описание выезда в поход Дмитрия Донского: «Солнце ему на встоцѣ септября 8 в среду на рожество пресвятыя богородица ясно свѣтитъ, путь ему повѣдаетъ, Борисъ Глѣбъ молитву творять за сродники свои» (К-Б). Ср. в «Слове о полку Игореве» описание выезда князя Игоря Святославича, где такого уточнения нет: «Солнце ему тьмою путь заступаше; ночь стонуци ему грозою птичь убуди».

Ср. вторжение «деловых», летописных хронологических уточнений и в других случаях: «Туто щурове рано въспѣли жалостныя пѣсни у Коломны на забралах на воскресение на Акима и Аннинъ день» (И-1, ср. И-2, С).

Летописная конкретизация вторгается в самые неподходящие места текста, в речи действующих лиц например: «Брате милый, сами есмо

⁹ Соединение отглаголов «старых словес» с деловой речью отмечает и В. П. Адрианова-Перетц (см. ее работу: «Задонщина» (опыт реконструкции авторского текста). «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее: ТОДРЛ), т. VI, 1948, стр. 213).

¹⁰ Списки «Задонщины» обозначаются в дальнейшем: К-Б — список Кирьяло-белозерский (№ 9/1086 Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде); И-1 — список Государственного исторического музея № 2060; И-2 — список Государственного исторического музея № 3045; У — список Ундольского (№ 632 Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина); С — список Синодальный (собрание Синодальной библиотеки № 790 Государственного исторического музея).

собе два брата, сынове есмо велико<го> князя Ивана Данилевалча Каметы, а внучата есмо великого князя Даниля Александровича. А воеводы в нас воставлены крепкия 70 бояринов, а князь белоузерстии Федор Семенович, два брата Олгирововичи, князь Андреи Бранский, а князь Дмитрей Вольтинский, а Тимофей Волоевич, Андреи Серкизовичъ, а Михайла Иванович. У боя нас людей 300 тисецъ кованья раты...» (С, ср. У и др.).

Иногда смешение двух стилей — высокого поэтического и делопроизводственно-прозаического — производит в «Задонщине» прямо-таки комическое впечатление. Так, делопроизводственность проникает даже в плач московских жен. Если в «Слове» жены русских воинов упомянуты в общей массе, как поэтический образ, который должен характеризовать тяжесть утрат («Жены руския въсплакашась, аркучи: „Уже памь своихъ милыхъ ладь ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очнма съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати“»), то привыкший к деловой точности и чиновочтанию московской бюрократии XIV—XVI веков автор «Задонщины» уточняет, кто именно из жен плакал и о ком; это почти официальная реляция о плаче жен — жен официальной московской бюрократии: «Въспѣли бяше птицы жалостные пѣсни, вси въсплакалис<я> к ней боярыни избѣнныхъ, воеводины жены: *Микулина жена Василевич<а>*, да *Марья Дмитриева* рано плакашас<я> у Москвы у берега на забралах, аркучи: Доне, Доне, быстрая рѣка, прирыла еси горы каменные, течеши в землю по<ло>вецкую. Прилилъи моего государя къ мнѣ *Микулу Василевич<а>*. *Тимофѣва жена Волуевич<а>* *Федосья* та<ко> плакаса аркучи: Уже веселе понич<е> въ славнѣ гради Москвѣ, уж<е> не вижу своег<о> государя *Тимофея Волуевича* в животѣ. Да *Ондрѣва жена Марья да Михайлова Оксѣнья* рано плакашас<я>: Се уж<е> нам обема солнце померкне на славнѣ гради Москвѣ» (И-1, ср. С, У). Это не поэтический плач, а официальное сообщение о плаче (своего рода «коммюнике»). Поэтический стиль плача резко диссонирует с делопроизводственной точностью.

Типичный московский бюрократизм XIV—XV веков сказывается не только в стиле, но и в содержании. Например, забота о «местах», о служебном положении. Дмитрий Донской перед выступлением в поход говорит своим боярам: «Туто добудѣте себѣ мѣста и своимъ женам» (У, ср. И-1, И-2, С).

Есть и стремление соблюсти официальный этикет. В уста Дмитрию Донскому перед выступлением в поход вкладывается полагающаяся по московскому этикету молитва.

Тот же документально-протокольный характер носит и прямая речь в «Задонщине», однообразно вводимая словами «и рече» с точным поименным перечислением того, кто обращается и к кому, с указанием титулов и отчеств («И рече» князь великий Дмитрий Иванович своимъ <бо>ярюмъ и воеводамъ и дѣтемъ боярыскимъ» — И-2 и др.), иногда с прибавлением «канцелярского» словечка «тако» («Тако рече князь великий...») (К-Б) или сопровождаемая своеобразным заголовком, напоминающим заголовок на документе («Черньца Пересвѣта великому князю Дмитрию Ивановичю» — И-1).¹¹ Даже к обычному для «Слова» «аркучи» в «Задонщине» прибавляется канцелярское «тако» («аркут тако» — У; «аркучи такъ» — К-Б; «а ркуч<и> тако» — И-2, и т. д.).

Поскольку тексты «Задонщины» сильно отличаются друг от друга в различных списках, а в отношении текста Кирилло-белозерского списка существует даже мнение, что он представляет собой особую, первона-

¹¹ Ср. в берестяных грамотах: «От Кюрьяка къ Вышенѣ» (грамота № 332), «От Мирослава ко Ратмиру» (№ 334), «От Петра ко Кузмѣ» (№ 344), «От Микифора ко тѣтоке» (№ 346) и пр.

чальную редакцию «Задонщины», естественен вопрос: во всех ли списках наличествует данный признак подражательности? Не только этот признак, но и все остальные признаки подражательности, о которых речь будет в дальнейшем, прочно и равномерно распределяются по всем спискам. Приведу цитаты из Кирилло-белозерского списка, указывающие на то, что смешение поэтического стиля, близкого «Слову о полку Игореве», с деловым, делопроизводственным типично и для него: 1) «От той рати и до Мамаева побоища»; 2) «Се азъ князь великий Дмитрий Иванович и братъ его князь Володимерь Ондръевич» (а далее в резком контрасте с этим деловым стилем: «поостриша сердца свои мужеству...» и т. д.); 3) «Тако рече князь великий Дмитрие Иванович своей братии русскимъ княземъ»; 4) «Солнце ему на востоцѣ сентября 8 в среду на рождество пресвятыя богородица ясно свѣтитъ»; 5) «взопаша избенини от поганыхъ князи великихъ и боляръ сановныхъ, князя Федора Романовича Бѣлозерскаго и сына его князя Ивана, Микулу Васильевича, Федоръ Мемко, Иванъ Сано, Михаило Вренковъ, Иаковъ Ослебятинъ, Пересвѣтъ чернець и иная многая дружина».

Если мы теперь обратимся к «Слову», то заметим, что «Слово» стилистически однородно, никаких диссонансов такого масштаба в «Слове» нет. Хотя отдельные образы в «Слове» могут быть отмечены как более фольклорные, другие как более книжные (например, в начале «Слова»), однако все это в пределах, не нарушающих художественную структуру.

Теперь спрашивается: что естественнее для подражания — механичность соединения стилистически разнородных явлений или художественная цельность? Если «Слово» подражало «Задонщине», то нужно допустить, что оно брало в «Задонщине» только один стилистический пласт, систематически, без единого отступления, опуская другой.¹²

Подражание может быть стилистически цельно при условии цельности оригинала, либо оно должно целиком перерабатывать старый стиль в новый, т. е., по существу, уже не являться подражанием. Последнее не подходит к взаимоотношениям «Слова» и «Задонщины», поскольку в обоих произведениях имеются близкие, почти точно совпадающие куски текста, формулы, образы и т. д.

Невыдержанность, нецельность стиля в подражаниях естественна и постоянна. Напротив, выдержанность стиля подражания при невыдержанности оригинала, служащего образцом для подражания, — явление почти что невозможное. Я, во всяком случае, такого примера привести не могу. Такая выдержанность стиля подражания при невыдержанности оригинала особенно невозможна в подражании, которое не свободно воспроизводит стиль оригинала, а близко следует отдельным формулам, как бы инкрустируя их в свой текст.

Допустим, что «Задонщина» — произведение не подражательное, а оригинальное и что оно дало основание для создания оригинального стиля «Слова о полку Игореве». В таком случае естественно предположить, что поэтический стиль «Задонщины» создан самим автором «Задонщины». Почему же в таком случае он так плохо его понимал как *высокий* стиль, что соединил его, и при этом механически, с крайне сниженным стилем деловых документов, летописи, — соединил поэзию с бюрократической прозой, на что не решался ни один экспериментатор в мире, разве только в пародиях, в юмористических произведениях?

Если предположить, однако, что оба стиля заимствованы в «Задонщине», но «Задонщина» при этом все же предшествует «Слову», то

¹² Я не касаюсь здесь и другого вопроса: если «Слово» создано на основе «Задонщины», то тогда надо признавать, что в нем есть заимствования и из других памятников (так, во всяком случае, утверждают все, относящие «Слово» к XVIII веку), и при всем том «Слово» — произведение удивительно цельное.

встает вопрос — откуда мог быть заимствован ее поэтический стиль? К «Задонщине» нет произведений, близких по поэтическому стилю, кроме «Слова о полку Игореве». Правда, в литературе существовало предположение, высказанное в докторской диссертации А. И. Никифорова,¹³ что «Задонщина» — записи былин XIV века (каждый список «Задонщины» он рассматривал как самостоятельный). Это могло бы объяснить высокую часть стиля «Задонщины», если бы подобное предположение было бы хоть сколько-нибудь вероятно.

Крайность точки зрения А. И. Никифорова была, однако, значительно смягчена тем обстоятельством, что он признавал «Задонщины» не просто былинами XIV века, а былинными переделками другой былины, «гениальной» и «непревзойденной», «выходящей за рамки своей эпохи», — «Слово о полку Игореве».

Оппоненты А. И. Никифорова, отдав должное трудолюбию автора, не согласились с его выводом, признать который невозможно не только фольклористу, но и ни одному читателю, сколько-нибудь знающему стиль народной поэзии. За два века до первых записей фольклора запись такого масштаба вообще не могла быть произведена.

Подробно вопрос об отношении «Задонщины» к фольклору был рассмотрен Б. Н. Путиловым.¹⁴ Нет нужды повторять выводы его исследования. Ясно одно: при наличии отдельных фольклорных стилистических оборотов «Задонщина» отнюдь не фольклорное произведение.

Каждый литературовед, внимательно изучавший стиль «Задонщины», должен согласиться с тем, что поэтический стиль ее должен был создать не автор памятника, а кто-то другой, до него. Значит, если бы даже до нас не дошло «Слово о полку Игореве», мы на основании «Задонщины» должны были предположить о существовании подобного произведения.

Но поэтика подражаний явно сказывается в «Задонщине» и не только в данном случае, т. е. в вопросе о смешении двух стилей.

Однообразие стилистических оборотов «Задонщины»

Подражатель обычно замечает не все элементы стиля оригинала, которому он подражает, а только наиболее бросившиеся ему в глаза, и эти привлекшие его внимание элементы повторяет. Поэтому в подражании мы можем встретить по несколько раз одни и те же стилистические приемы.

Именно такого рода повторения видим мы в «Задонщине». Например, в «Слове» говорится о Всеволоде Буй Туре: «Камо, туръ, поскочяше, своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая...» В «Задонщине» это место отразилось трижды (цитирую по списку И-1): «а в них сияють dospѣхы золочеными»: «а злаченым dospѣхомъ посвѣчиваше»; «князь Владимиръ... златым шеломомъ посвѣчиваше».

В «Слове» говорится: «ту ся саблямъ потручати о шеломы половецкыя». В «Задонщине» (цитирую по списку У): «И загремѣли мечьми булатными о шеломы хиновские»; «И гремят мѣчи булатные о шеломы хиновские».

Ср. еще в «Задонщине»: «Уже бо, брате, стукъ стучить и громъ гремит в славнѣ городѣ Москвѣ. То ти, брате, не стукъ стучить, ни гром гремит, стучить сильная рать великаго князя Ивана Дмитриевича, гремять удалци золочеными шеломы, черлеными щиты» (К-Б). И опять в том же списке К-Б: «Уже бо стукъ стучить и громъ гремит

¹³ Диссертация А. И. Никифорова напечатана не была. См.: Тезисы докторской диссертации А. И. Никифорова «„Слово о полку Игореве“ — былина XII века» (26 мая 1941 года). Типография «Ленинские курсы», Л., 1941.

¹⁴ Б. Н. Путилов. Куликовская битва в фольклоре. ТОДРЛ, т. XVII, 1961, стр. 125—129.

рано пред зорею. То ти не стукъ стучить, ни громъ гремит, князь Володимерь Ондрѣевич ведеть вой свои сторожевые полкы к быстрому Дону» (ср. другие списки).

Дважды под влиянием одного и того же стилистического элемента «Слова о полку Игореве» в «Задонщине» говорится: «Уж<е>, брате, возвеша силнии вѣтри по морю на усть Дону и Непра, прилѣлѣяшас<я> великиа тучи по морю на рускую землю, из них выступают кровавыи зори, и в нихъ трепещуть силнии молнии» (И-1 и др.); и еще раз: «Тогда бо силнии тучи съступалис<я> вѣмѣсто, силнии молнии, громи гремѣли велицѣ. То ти съступалис<я> рускии сынове с погаными татары за свою обиду, а в них сияють доспѣхы золочеными, гремѣли князи руския мечи о шеломы хыновскыа» (И-1 и др.).

Сравните другие повторения однородных элементов в «Задонщине» (цитирую по списку И-1): 1) «испытаем мечевъ своих литовскихъ о шеломы татарскыа», 2) «възгремѣли мечи булатныа о шеломы хыновскыа», 3) «гремѣли князи руския мечи о шеломы хыновскыа», 4) «гремят мечи булатныа о шеломы хыновскыа», 5) «Гремят мечи о шеломы хыновскыа». Или: 1) «а в них сияють доспѣхы золочеными», 2) «а злаченым доспѣхомъ посвѣчиваше», 3) «золотым шеломом посвѣчиваше», 4) «золочеными шлемы осветиша». И еще: 1) «хотят наступати на рускую землю», 2) «поганый поля наступаютъ», 3) «поганый бо поля наша наступаютъ», 4) «Тогда князь великий поля наступаетъ».

В Кирилло-белозерском списке, который, как мы уже отметили, некоторые исследователи выделяют среди других, также имеются повторения стилистических оборотов, например: «Господине князь Дмитрен, не ослабляи, уже, господине, поганый татарове на поля на наши наступаютъ, а вой наши отнимають». Это обращение Владимира Андреевича к Дмитрию Ивановичу перед битвой, а вот речь князей перед походом в том же списке: «господине князь великий, уже поганый татарове на поля на наши наступаютъ, а вотчину нашу у нас отнимають». Или: «Тогда соколи и кречати, бѣлозерскыа ястреби борзо за Донъ перелетѣша», и выше в том же списке: «Тогда акы орли слѣтошася со всея полуощныа страны. То ти не орли слѣтошася, съхался всѣ князи...»

Изучая стилистические повторения в «Задонщине», мы должны обратить внимание на два обстоятельства: 1) повторения касаются только тех стилистических элементов, которые так или иначе связаны со «Словом», что само по себе свидетельствует о том, что это повторения, типичные для подражаний (подражатель, как я уже сказал, воспроизводя форму оригинала, обращает внимание на наиболее яркие особенности его стиля и вводит их в свое произведение механически, не замечая их повторений); 2) повторения эти не несут художественной функции, — напротив, они разрушают художественность произведения, противоречат его замыслу. Отметим это последнее обстоятельство очень важно, так как повторения есть и в «Слове о полку Игореве», но все они несут художественную функцию и могут быть определены терминами поэтики (единоначатия, рефрены и пр.).

Стилистическая бедность «Задонщины»

Стилистически «Задонщина» беднее, чем «Слово». Все поэтические обороты «Задонщины» имеют соответствие в «Слове» и несколько — в фольклоре. С другой стороны, в «Слове» есть очень много стилистических оборотов, однородных со всем строем стиля «Слова», но не находящихся прямых соответствий в «Задонщине».

Дело в том, что «Слово» с точки зрения своего содержания вообще сложнее «Задонщины» и соответственно сложности содержания богаче и его стиль.

В самом деле, содержание «Задонщины» — радость по поводу победы; «Слово» же содержит серьезные размышления по поводу поражения, исторические аналогии, историософские размышления и пр.

«Задонщина» — это рассказ о Куликовской битве, о выступлении в поход, о первой половине битвы — неудачной и о второй — удачной. «Слово» несравненно богаче: кроме поражения Игоря, здесь и исторические припоминания, обращения к князьям-современникам, описание бегства Игоря из плена, плач Ярославны, сон Святослава, «золотое слово» и пр. Эти части стилистически оформлены однородно со всем «Словом» — здесь множество отдельных элементов стиля, не отразившихся в «Задонщине».

Кроме общей стилистической бедности «Задонщины» сравнительно со «Словом о полку Игореве», может быть отмечена и большая бедность отдельных образов «Задонщины» по сравнению с аналогичными, связанными с ними образами «Слова».

Например в «Слове»: «Чръна земля подъ копыты костыми была посѣяна, а кровию поляна: тугою взыдоша по Руской земли». В «Задонщине» этот образ остался без «всходов»: «Черна земля под копыты, костыми татарскими поля насѣяша, кровью земля пролита» (И-1; ср. У, С); «Тогда поля костыми насѣяны, кровью полиано» (К-Б). Неполностью отразился в «Задонщине» и сложный образ пира-битвы, где храбрые русичи — хозяева, а враги — сваты. Не доведен до конца в «Задонщине» образ битвы-жаты. Сокращены в «Задонщине» образы плача Ярославны; в плачах жен осталось только обращение к реке (в «Слове» — к Днепру, в «Задонщине» — к Дону и Москве), исчезли обращения к ветру, к солнцу. Нет полета Ярославны зегзицею по Дунаю. И т. д.

Обеднение образа в «Задонщине» очень часто происходит потому, что он изъят из контекста, выхвачена только одна какая-то его часть.

В «Слове» сказано о Всеволоде Буй Туре: «Ярь туре Всеволодѣ! стоиши на борони, прыщещи на вои стрѣлами, гремлеши о шеломы мечи харалужными! Камо, турь, поскочяше, своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая, тамо лежать поганья головы половецкыя». И это только часть картины, рисующей Всеволода — его сильный и мужественный образ, выдержанный в героических, гиперболизированных тонах. В «Задонщине» от всего этого осталась только бессмысленная фраза: «Въсталъ ужъ турь оборень (И-1) или «Уже бо ста тур на оборонь» (У) и отдельные, перенесенные на Владимира Андреевича, фразы: «Воскликнул князь Володимер Андреевич, а скокаша на конѣ по рати поганых татар, своим конем борздым поеждаючи, золотым поспехом посвечаючи. Гримят мечы булатныя об шеломы татарския» (С). Ясно, что отчетливый образ Всеволода Буй Тура не мог быть воспроизведен в «Слове» из этих разрозненных фраз «Задонщины». Несомненно, имело место обратное: обеднение и «растворение» образа Всеволода в «Задонщине».

Композиционная вторичность «Задонщины»

«Задонщина» содержит соответствия «Слову» не только в стиле, в отдельных формулах, выражениях и образах, но и в последовательности изложения событий.

Оба произведения после вступления, в котором упоминается Боян, переходят к описанию сборов войска и похода. Характеристика Игоря Святославича и Всеволода Буй Тура соответствует характеристике Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича. В «Слове» сражений два — первое победоносное, второе оканчивающееся поражением. В «Задонщине» сражение одно, но в нем два момента: первый неудачен для русских, второй несет победу.

Сон Святослава и его «золотое слово» соответствуют в «Задонщине» увещательному слову Дмитрия Ивановича и описанию предзнаменований. Плач Ярославны соответствует в «Задонщине» нескольким плачам боярынь по убитым.

Бегство Игоря из плена до известной степени соответствует бегству Мамай, диалог Гзака и Кончака, их досада — досаде татар в «Задонщине» и словам фрягов о Мамае.

Если мы разберем композицию обоих произведений, то заметим, что композиция «Задонщины» значительно менее сложна, чем композиция «Слова». Она не перебита историческими воспоминаниями и лирическими размышлениями. Однако значение общих элементов в композиции обоих произведений различно. В «Слове» каждый элемент композиции тверже и определеннее выполняет свою функцию.

Рассмотрим прежде всего вступление. Вступление в «Слове» — это обычное для приподнятых ораторских, житийных и повествовательных произведений размышление о выборе стилистической манеры, в которой должно вестись все последующее повествование, определение своего отношения к литературной манере предшественника. Такие вступления мы встретим в проповедях Кирилла Туровского,¹⁵ в Хронике Константина Манассии (дважды)¹⁶ и других произведениях.

В связи с этим размышлением в «Слове» следует рассматривать и весь пассаж о Бояне. Автор «Слова» рассуждает — следовать ли ему или не следовать за стилистической манерой старого певца Бояна. Здесь все ясно и художественно целесообразно. В «Задонщине» же появление Бояна не мотивировано. В Кирилло-белозерском списке, где текст о Бояне сохранился в наибольшей полноте, говорится только следующее: «Поидемъ, брате, в полуночную страну жребии Афетову сына Ноева, от него же родися Русь преславная. Оттоле въздемъ на горы киевскыя. Первѣе всѣхъ вшедъ восхвалимъ вѣщаго го Бояна в городѣ в Киевѣ, гораздо гудца. Тои бо вѣщии Боянъ, воскладая свои златыя персты на живыя струны, пояше славу рускыимъ княземъ, первому князю Рюрику, Игорю Рюриковичю и Святославу Ярославичю, Ярославу Володимировичю, восхваляя ихъ пѣсми и гуслеными бунными словесы на русскаго господина князя Дмитрия Ивановича и брата его князя Володимера Андрѣевича, занеже ихъ было мужество и желанье за землю русьскую и за вѣру хрстианьскую».

В списке И-1 самое имя Бояна искажено, но сохранена та же мысль: автор приглашает взойти с ним на горы Киевские, помянуть первые времена и похвалить киевского «гораздаго гудца» «вѣща боинаго» (может быть — «боярина»), который воскłada свои персты на вещи струны и пел славу князьям древним. Похвалы Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу этот «гораздый гудец» в списке И-1 не поет. В списке У мотив выбора стиля дальнейшего повествования как будто бы имеется, хотя и очень неясен (об этом скажу в дальнейшем), но этот мотив выбора стиля полностью отделен от похвалы Бояну, значение которой все же остается непонятным. После предложения составить похвалу Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу идет следующее место: «И рдем таково слово: лудчи бо нам, брате, начати повѣдати иными словесы от похвалных сихъ и о нынешних повѣстех похвалу великому князю Дмитрею Ивановичю и брату его князю Владимиру Андрѣевичю, а внуки святаго великаго князя Владимиреа Киевскаго. Начаша ти повѣдати по дѣлом и по былинам. Не проразимся мыслию, но землями, по-

¹⁵ И. П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРЛ, т. XV, 1958, стр. 340, 344.

¹⁶ Cronica lui Constantin Manasses. Text și glosar de Ioan Bogdan. București 1922, pp. 1, 36.

мянем первых лѣтъ времена, похвалим вещаннаго боярина, горазна гудца в Киеве. Тот боярин воскладоша горазная своя персты на живыя струны, пояша руским князем славу, первому князю киевскому Игорю Бярпковичю и великому князю Владимиру Всеславьевичю киевскому и великому князю Ярославу Володимировичю». После этого автор обращается к другому своему предшественнику — Софонию-рязанцу: «Аз же помяну резанца Софония и восхвалю пѣснемъ гусленными словесы сего великого князя Дмитрея Ивановича и брата его князя Владимира Андрѣевича. . .»

Совершенно неясным оказывается и все место, где говорится: «*лудчи бо нам, брате, начяти повѣдати иными словесы*». «Лудче» чего? и почему слова должны быть «иные» — «иные» по сравнению с какими? То, что ясно в «Слове», в «Задонщине» загадочно и непонятно. Объясняет все только вступительная часть «Слова».

В Синодальном списке похвалы Бояну нет вовсе. Список И-2, как известно, без начала. Итак, назначение образа Бояна в «Задонщине» очень неясно, нет и характеристики стиля Бояна, столь выпуклой в «Слове». Перед нами в «Задонщине» не совсем ясные реминисценции «Слова», и только.

В «Слове» имеется, как известно, один плач Ярославны и кратко говорится о плаче русских жен. Композиционная роль этих плачей совершенно четкая. В первом случае большой плач Ярославны предшествует бегству Игоря. Природа как бы откликается на плач Ярославны и помогает Игорю бежать. Сам бог указывает ему путь в Русскую землю смерчами, идущими от моря. Плач же русских жен вставлен в общую картину страданий Русской земли в целом. Ни тот, ни другой плач не повторяют друг друга. Иное в «Задонщине»: там плачет Микулина жена Марья, затем непосредственно после нее — Иванова или Тимофеева жена Федосья, за нею — Андреева жена Марья и Михайлова жена «Оксенья», после — жены коломенские. Плачи всех этих жен коротки, в целом они повторяют друг друга и сохраняют из плача Ярославны «Слова» только обращения к реке (к Дону и к Москве). Строго связанные в «Слове» с обращением к Днепру, обращения Ярославны к солнцу и к ветру в «Задонщине» не отразились. Впечатление от плачей ослаблено «многоголосостью», краткостью их упоминаний и прозаичностью повторений одного и того же. В «Задонщине» плачи как бы соединены с перечислением вдов убитых. Это как бы дополнение к списку павших. Делопроизводственная манера автора «Задонщины» сказывается и здесь.

Все обращения Игоря Святославича к воинам, к князьям, обращения Всеволода Буй Тура и Святослава в «золотом слове» имеют внутреннюю мотивировку. Они вызваны конкретными обстоятельствами. Игорь обращается к своей дружине и к князьям во время солнечного затмения, чтобы поднять их упавший дух. Всеволод Буй Тур обращается к Игорю, который его дождался, чтобы сообщить ему о своей готовности и о готовности своих воинов. Святослав рассказывает свой сон боярам, чтобы те его разгадали. «Золотое слово» Святослава и обращения к русским князьям имеют целью побудить князей выйти на защиту Русской земли. Обращение к каждому князю в этом «золотом слове» вполне конкретно; в них указывается, почему должен встать князь за родину, напоминает о его силе, храбрости, чести и долге.

Иной характер носят речи князей Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича. Князья русские, уже съехавшись к Дмитрию Ивановичу «на пособь», заверяют его, что выедут с ним против татар (списки К-Б, И-1, У). Затем Дмитрий Иванович обращается к уже собравшимся русским князьям с призывом защищать русскую землю (списки К-Б, И-1). Затем обращаются друг к другу Владимир Андреевич и Дмитрий Донской, подбадривая себя выступить против татар, хотя никаких ни внеш-

них, ни психологических препятствий к этому выступлению казалось бы уже нет (списки И-1, С, У).

Речи действующих лиц в «Задонщине» — это как бы мысли вслух. Они носят, я бы сказал, условный характер. Это речи, сказанные за автора, чтобы мотивировать поступки действующих лиц или дать комментарии к событиям. Последнее особенно отчетливо выступает в речи татар, которую они как бы коллективно, одновременно произносят, когда бегут с поля битвы: «Туто погании разлучишас<я>, раздно побѣгоша неуготованными дорогами в лукомор<ь>е, скрекчюще зубы своими, деручи лица своя, а ркуче: „Уже намъ, брат<и>е, в земли своей не бывати, а дѣтѣй своих не видати, а катунъ своих не трепати, а трепати намъ сырая земля, а дѣловат<и> намъ зелена мурова, а на Рус<ь> нам уже рат<ь>ю не хожи вати, а выхода намъ у русских князей не прашивати“» (И-2, ср. У, С).

Такой же характер имеют и речи фрягов, которыми автор «Задонщины» как бы комментирует бегство Мамаю (списки У, С).

Еще одна особенность обращений в «Задонщине». Стиль и характер устного слова в них утрачены. Обращения содержат элементы книжности, невозможные в устных выступлениях. В этом их разительное отличие от прямой речи в «Слове», сохраняющей в строгом соответствии с литературной традицией XI—XIII веков либо характер воинских речей, либо характер ораторских обращений (в «золотом слове» Святослава), но никогда не включающей книжных элементов.

Хронологическая непоследовательность «Задонщины»

Разительная особенность «Задонщины» — хронологическая непоследовательность. Эта непоследовательность не входит в художественный замысел автора; в крупном плане события развиваются последовательно: сперва сборы войска, затем первая половина сражения — неудачная, после вторая — удачная, победа, затем бегство Мамаю. Однако в частных случаях эпизоды никак не следуют друг за другом: они выхвачены, перемешаны, автор переходит от более поздних эпизодов боя к более ранним, возвращается к тем же эпизодам, не выдерживая переходов к следующему. В отдельных случаях изображение событий топчется на месте. Логика повествования нарушается.

Перед нами как бы некоторые пробы, подгонки описания битвы на Дону к стилистическим средствам «Слова» без соблюдения строгого порядка. Так, например, в списке Ундольского князя Дмитрий Иванович и Владимир Андреевич сперва (еще до своего соединения у Коломны) «уставляют» «храбрых воеводы в Руской земле», затем помпнают прадеда своего Владимира Киевского, затем говорится о разных событиях в Руской земле, после — о новгородцах, собирающихся у святой Софии, затем — о сборах русских князей, говорящих почему-то о том, что татары стоят у Дуная и одновременно — на реке Мечи «межу Чюровым и Михайловым». Затем следует обращение Дмитрия Ивановича к Владимиру Андреевичу и литовским князьям. После передаются слова Андрея Ольгердовича и довольно пространная речь к нему Дмитрия Ивановича, в которой он предупреждает о готовящемся сражении на речке Непрядве «межу Доном и Непром». Снова говорится о том, что татары идут между Доном и Днепром и что серые волки — татары «хотят на Мѣчи поступити в Рускую землю». После лирических излияний следует сообщение о том, что Дмитрий Иванович выступил в поход и одновременно выступает Владимир Андреевич. Приводится новый диалог Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича, в котором они описывают свои войска. Затем говорится о битве и при этом битва изображается как победа и сообщается о ее всесветной славе. Упоминается, что бились войска с утра и

до полудня в субботу на Рождество богородицы. Вслед за этим описанием победы неожиданно говорится о поражении и о потерях русских в первой половине битвы. После этого сообщается об опустошении Рязанской земли, которое произошло значительно раньше, о плаче княгинь, боярынь и воеводских жен по избитым, приводится и плач коломенских жен. Затем новый неожиданный переход — мысль автора возвращается к теме победы: говорится, что «того же дни в субботу» посекали христиане поганые полки на поле Куликовом, приводятся ободряющие речи Владимира Андреевича и Дмитрия Ивановича. Русские войска наступают, татары бегут и «уже бо ста тур на оборонь» (последняя фраза, варьирующаяся в разных списках, непонятна).

Отсутствие строгой хронологической последовательности и немотивированность переходов от одной темы к другой обращает на себя внимание и в той части «Задонщины», которая сохранилась в Кирилло-белозерском списке. Там, например, «чюдно стязи стоять у Дону великого» раньше, чем войска выступают к Дону, раньше, чем Владимир Андреевич повел свои сторожевые (передовые) полки к Дону, и раньше, чем вступил Дмитрий Иванович «во свое золотое стремя». Приглашение жаворонку воспеть *славу* Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу предшествует битве. Съехавшиеся к Дмитрию Ивановичу князья говорят ему: «уже поганы татарове на поля на наши наступают» — раньше, чем автор сообщает о выступлении Мамае. Весть о битве разносится по «рожнымь землям», «за Волгу, к Желъзным вратомь, к Риму до Черемисы, до Чяховь, до Ляховь, до Устюга поганыхь татарь за дышущем моремь» раньше, чем кончилась сама битва, — перед эпизодом, в котором Ослябя предсказывает гибель Пересвета в будущем поединке. Сами диалоги и речи князей произносятся не в конкретной обстановке, а как бы вне пространства и времени. Герои обращаются друг к другу разделенные расстоянием. Ясно, что временная последовательность и в Кирилло-белозерском тексте соблюдается только в самых общих чертах. В основном же и в данном варианте «Задонщины» существует не последовательность событий, а последовательность отдельных речей, образов, стилистических формул, определяемая в значительной степени их последовательностью в «Слове».¹⁷

В самом деле, обратим внимание на следующее. Положение плача жен и вдов в «Задонщине» как бы в середине битвы объясняется несомненно тем, что плач русских жен в «Слове» занимает срединное положение в произведении. «Слава руская» звенит «по всей земли русской» (И-1, ср. К-Б, У, С) еще до битвы, так же как и в «Слове», но в «Слове» она относится к Святославу и помещена на месте — там, где говорится о его прошлых победах. Отдельные речи Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича также следуют тому порядку изложения, который существует в их образце — в «Слове». Хронологическая путаница с выступлением русских войск и татар (реально, как известно, татары во главе с Мамаем выступили первыми и вызвали этим ответные сборы войска и выступление войска навстречу татарам) объясняется тем, что в «Слове» первыми выступили русские и только в ответ на поход Игоря стали собираться половцы.

¹⁷ Я уже не говорю о таких непоследовательностях в Кирилло-белозерском списке: счастливые знамения как бы повисают в воздухе, не будучи подкреплены рассказом о конечной победе русских; без рассказа о победе остается немотивированной и слава, которую поет жаворонок. Эта непоследовательность объясняется не «поэтикой подражаний», а тем, очевидно, что «Задонщина» в Кирилло-белозерском списке, вопреки утверждениям чешского исследователя Я. Фрчка, рассматривавшего ее как особое цельное произведение, дошла до нас без окончания. Но это предмет текстологического исследования списков «Задонщины», а не вопрос поэтики самого произведения.

Несоответствия новому содержанию в «Задонщине»

Поскольку подражание внешне зависит от оригинала, относящегося к другому времени и посвященного другому содержанию, — в нем всегда оказываются различные несоответствия новому содержанию и «остатки» произведения, послужившего оригиналом. Появляются в нем, в том или ином виде, различные несоответствия своему времени: языку, исторической действительности, литературной традиции.

В «Задонщине» таких «остатков» «Слова о полку Игореве» очень много. И немало таких «остатков», которые в «Задонщине» совсем неуместны и могут быть поняты только с помощью «Слова».

Прежде всего в «Задонщине» (в списке У) сохранилось название небольшой реки, на которой происходила битва Игоря Святославича с половцами, — Каялы. Эта река упоминается только в «Слове» и в летописном рассказе Ипатьевской летописи о том же походе Игоря. И это понятно, но в «Задонщине» эта река упомянута без особой связи с содержанием «Задонщины».

Ярославна, как известно, плакала по своему муже Игорю, находясь в плену, молила о его возвращении из плена, просила Днепр прилепять его к себе: «Възлелѣй, господине, мою ладу къ мнѣ, а быхъ не слаля къ нему слезъ на море рано». В «Задонщине» русские жены плачут в сходных выражениях по убитым, никто из их мужей не попал в плен и тем не менее до жен доходят «поломянные вѣсти», или «полоняныя» (И-1), т. е. вести о плене,¹⁸ а самые жены названы «поломяныя» или «полоняныя жены», т. е. жены пленников. Жена Микулы Васильевича, так же, как Ярославна, просит Днепр, — просит Дон прилепять к ней ее мужа, хотя муж ее не пленен, как Игорь, а убит и по Дону нет пути для возвращения в Москву (список И-1, И-2, У, С). Ясно, что плач Ярославны первичен, а плач вдовы Микулы Васильевича — это неудачная его переделка.

В «Слове» понятны все упоминания рек: Дона, за который, согласно летописи, ходили на половцев русские войска Игоря, Днепра — центральной водой артерии тогдашней Киевской земли, Дуная, где еще находились в XII веке русские поселения. Но в «Задонщине» настойчивые упоминания Днепра, расположенного в сотнях верст от владений московского князя, и Дуная (в списке У) — совершенно непонятны. Они могут быть объяснены только как следы «Слова».

В «Задонщине» московский князь может «веслы Непру запрудити». Это могущество московского князя на Днепре — непонятно. Но оно становится понятным, если вспомнить, что в «Слове» Всеволод Суздальский может «Волгу веслы раскропити», где он действительно одержал победу над волжскими болгарами в 1183 году.

В «Задонщине» татары Мамай идут не от Волги, где находится центр Золотой орды и откуда двигался в действительности на Русь Мамай, а от Черного моря, из пространства между Доном и Днепром: «Уже бо всташа силнии вѣтри с моря, прилелѣяша тучю велику на усть Нѣпра, на русскую землю. Ис тучи выступи кровавыя оболока, а из нихъ пашють силне молнии. Быти стуку и грому велику межю Дономъ и Нѣпромъ, и деть Хинела на русскую землю. Сѣрие волци воють, то ти были пе сѣрие волци, придоша поганые татарове, хотять проити воюючи, взяти всю землю русскую» (К-Б, ср. И-1, У, С). Это движение татар от берегов

¹⁸ Ср. в Псковской первой летописи под 1509 годом: «и переняше псковичи полоняную свою вестъ от Филипа» (известие о захвате в плен посадников псковских и других псковичей) (см.: Псковские летописи. Вып. I. Приготовил к печати А. Насонов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 93).

Черного моря, из района между устьями Дона и Днепра, может быть понято только в связи со «Словом» — именно оттуда, от обычного района своих зимних кочевий в XII веке, двигались навстречу войску Игоря половцы (ср. в «Слове»: «чръныя тучя съ моря идуть», «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами» и пр.).

Стоит упомянуть и о таком географическом несоответствии в «Задонщине». В «Слове» в обращении Ярославны к Днепру говорится, что он «пробил» каменные горы сквозь землю Половецкую, и Днепр действительно пробивает каменные пороги в том как раз месте, где степные народы чаще всего нападали на русские ладьи. Это было самое опасное место земли Половецкой. В «Задонщине» в плаче русских жен говорится несколько иначе: «Доне, Доне, быстрая река, прирыла еси горы каменные, течеша в землю по<ло>вецкую» (И-1 и др.).¹⁹ Но Дон на своем пути не встречает порогов, а любой крутизны правый берег еще не позволяет сказать, что река «прорыла» каменные горы. Каменными были только пороги на Днепре.

В XII веке, во времена Игоря Святославича, было естественно сказать о его войске и сподручных князьях, что «хороброе гнездо» Ольговичей не было «обидѣ порождено ни соколу, ни кречегу, ни тебѣ, чръный воронѣ, поганый половчине». Игорь Святославич был первым русским князем, попавшим в плен к степным врагам русских. Но то же самое сказать после полуторасталетнего еще не кончившегося чужеземного ига о всех русских князьях было невозможно. Между тем в «Задонщине» великий князь Дмитрий Иванович говорит: «Братия и князи руские, гнѣздо есмь были великаго князя Владимирова Киевскаго, не въ обиде есмь были по рождению ни ястребу, ни крѣчату, ни черному ворону, ни поганому сему Момаю» (У, ср. К-Б, И-1, С).

В «Задонщине» постоянно говорится о «половцах», о «половецком поле» и «половецкой земле». Конечно, в конце XIV—начале XV века татары отождествлялись с половцами, но тем не менее нельзя не признать, что название половцев их собственным именем — половцами — более естественно, чем настойчивое именование половцами другого народа — татар.

Дважды повторенный в «Слове» лирический рефрен: «О Русская земле! Уже за шеломянемъ еси» (т. е. «О Русская земля! Уже ты скрылась за холмом!») уместнее в «Слове», чем разрывающая текст «Задонщины» не совсем ясная по смыслу фраза: «земля еси русская, какъ еси была доселева за царемъ за Соломоном, так буди и нынѣча за княземъ великимъ Дмитриемъ Ивановичемъ» (К-Б, ср. И-1, У, С). Даже если принять объяснение А. Мазона, что под Соломоном здесь следует разуметь библейского царя Соломона, якобы бывшего владельца Русской земли по «Повести о граде Иерусалиме», текст «Задонщины» и самая логика появления этого места в «Задонщине» без «Слова о полку Игореве» остаются непонятными. В самом деле, в «Слове» говорится об углублении русского войска в степь, затем о грозных приметах несчастья; воспоминание о родине, скрывшейся за пограничным холмом, как бы продолжает эту тревогу, пронизывающую весь рассказ «Слова» в данном месте. Тревога нарастает, приближаются враги, и снова скорбный рефрен раздается в «Слове». В «Задонщине» фраза о Соломоне как бы предсказывает счастливый поворот в судьбе Русской земли: Дмитрий Иванович заступит собой в будущем царя Соломона, но ведь по «Повести о граде Иерусалиме» имя Соломона отброшено в далекое прошлое, да и Дмитрий находился на

¹⁹ В списке К-Б несколько иначе: «Доне, Доне, быстрыи Доне, прошель еси землю половецкую, пробилъ еси берези хараужныя», но что такое «берези хараужныя» или «хараужныя» — совершенно неясно: это одно из тех «темных мест», которыми полны все списки «Задонщины».

великом княжении немало лет. Появление «Соломона» из «шеломяни» может быть объяснено псковской шепелявостью (меной «ш» на «с»), встречающейся в «Слове о полку Игореве» и, очевидно, давшей из «шеломянем» «селомянем», а отсюда и «Соломоном» «Задонщины». Однако никакой шепелявостью нельзя объяснить обратного: мены «с» на «ш», Соломона на «шеломя».

Как известно, в «Слове» широко отражено древнерусское двоеверие. Это двоеверие сказывается, в частности, в одушевлении природы. С этой стороны понятна и понижающая от жалости трава, и склоняющиеся в печали деревья («Ничить трава жалопами, а древо с туюю къ земли преклонилось»), но в «Задонщине» все следы язычества и двоеверия вытравлены, и поэтому диссонансом кажется заявление автора о том, что «трава кровю пролита, а дресеса к земли туюю преклонишася» (И-1, ср. У, С). Странным остатком двоеверия в «Задонщине» является и «диво», то кличущее под саблями татарскими, то, напротив, как бы находящееся на стороне татар. Это русское слово «диво» — ясный остаток тюркского божества «див», представленного в «Слове».

Можно указать также на такие места в «Задонщине», которые кажутся вполне «естественными», но которые никак не могли породить соответствующего им близкого текста «Слова».

Так, например, в «Слове» действительно случившееся солнечное затмение перед выступлением Игоря в поход служит дурным предзнаменованием: «Тогда въступи Игорь князь въ златъ стремя и поѣха по чистому полю. *Солнце ему тьмою путь заступаше...*» В «Задонщине» выступление князя Дмитрия Ивановича в поход описано в сходных выражениях, указывающих на то, что оба описания находятся в текстологической связи, но предзнаменование там счастливое, ведь Куликовская битва была победой: «Тогда же князь великий Дмитриеи Иванович ступи во свое златое стремя, всѣдъ на свои борзый конь, принимая копие в правую руку. Солнце ему на востокъ семтября 8 в среду на рожество пресвятыя богородица *ясно свѣтитъ...*» (К-Б, ср. И-1, У, С). Какой же текст первоначальнее: тот ли, в котором говорится о солнечном затмении, или тот, в котором солнце ясно светит? Ясно, что тот, в котором нельзя перевернуть самую действительность. Автор «Слова» превзошел бы Исуса Навина, если бы остановил солнце (при этом задним числом!) и устроил точно установленное для 1 мая 1185 года астрономами²⁰ затмение солнца, для того чтобы иметь возможность «перевернуть» текст «Задонщины», обратив счастливое предзнаменование Куликовской победы в грозную примету поражения Игоря.

«Задонщина» и подражания ее времени

Подведем итоги рассмотрению «Задонщины» как подражательного произведения. Мы определили выше подражание как произведение, переносящее манеру, стиль, форму оригинала на новое содержание. Тем не менее типы подражаний очень разнообразны.

Автор «Задонщины» не ставил себе целей стилизации своего произведения под свой оригинал. Это не стилизация в целях «испытания мастерства» и не ироническое подражание, созданное в юмористических целях. Такие стилизации и не могли появиться в XV—XVI веках.

Автор «Задонщины» не задумываясь, мозаично, иногда механически, применяет отдельные элементы понравившейся ему формы «Слова» к сво-

²⁰ См.: Н. Степанов. Таблицы для решения летописных «задач на время». «Известия ОРЯС», 1908, кн. 2, стр. 127—128; Д. О. Святский. Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. «Известия ОРЯС», 1915, кн. 1, стр. 111—112.

ему собственному произведению. «Задонщина» — это только подражание «Слову», но не стилизация.

Так как автор «Задонщины» не ощущал стиля «Слова», то он и смешивал его со стилем ему привычным — деловым московским. Это происходило отчасти и вследствие непонимания автором «Задонщины» стиля своего оригинала. Поэтому под его пером получилось произведение смешанного стиля, непоследовательное в изложении событий и не очень искусное. Как образец «Слова» использовалось в «Задонщине» главным образом для поэтических инкрустаций, для украшения собственного произведения: приблизительно так, как использовали хищники времен упадка культуры античные колонны, капители, барельефы в собственных хилых зданиях — не соизмеряясь с масштабами и планом здания, с его пропорциями и общим замыслом.

Если мы вычеркнем из «Задонщины» все заимствования из «Слова», то в ней не останется ни одного стилистически близкого «Слову» элемента. Стилистическая близость «Задонщины» к «Слову» полностью исчерпывается в ней механическими заимствованиями из «Слова». Но если мы вычеркнем в «Слове» все то, что совпадает в нем с «Задонщиной», то останется гораздо большая часть, близкая поэтическому слою «Задонщины». Следовательно, с точки зрения стилистической просто «перевернуть» отношения «Задонщины» к «Слову» нельзя. Если подозревать, что «Слово» зависит от «Задонщины», то зависимость эта должна оказаться совершенно другого типа, чем зависимость «Задонщины» от «Слова». Какой же тип зависимости больше соответствует историко-литературным явлениям своего времени? Посмотрим прежде всего, какие стилистические зависимости одного произведения от другого существовали в эпоху «Задонщины».

Подражания того же типа, что «Задонщина», типичны для конца XIV и XV века. При всей необычности стилистического строя «Задонщины» для конца XIV—XV века подражательность ее и самый характер этой подражательности отнюдь не занимают одинокого положения.

Так, например, С. К. Шамбинаго вслед за С. М. Соловьевым и Назаровым отметил влияние «Жития Александра Невского» на «Летописную повесть о Мамаевом побоище». Это влияние, как указал С. К. Шамбинаго, заключается в заимствовании из жития стилистических формул, отдельных выражений и самого плана летописной повести,²¹ но летописная повесть мешает отдельные стилистические формулы жития с заимствованиями из Синодика,²² вследствие чего стиль летописной повести лишен единства, присущего «Житию Александра Невского».

Тому же «Житию Александра Невского» подражает и автор «Слова о житии и о преставлении Дмитрия Ивановича, царя русского», как это отметил еще В. О. Ключевский,²³ но соединяет заимствование из него с формулами других домонгольских памятников.

Житие Федора Черного (Ярославского), написанное в конце XV века, заключает в своем предисловии подражание «Слову о погибели Русской земли»: «О светлая и пресветлая Русская земле и преукрашенная многими рѣками и разноличными птицами и звѣрми и всякою различною тварию... наполнив ю велицими грады и дома церковными...»²⁴

²¹ С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, стр. 60—71. В рецензии на книгу С. К. Шамбинаго А. А. Шахматов возражает против того, что составитель летописной повести использовал именно вторую редакцию жития, как это утверждает С. К. Шамбинаго (см.: Отчет о двенадцатом присуждении премий митрополита Макария. СПб., 1910, стр. 122).

²² С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище, стр. 72—73.

²³ В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 169.

²⁴ В. О. Ключевский. Древнерусские жития..., стр. 173. Ср. в «Слове о погибели»: «О свѣтло свѣтлая и украсно украшена земля Русская! И многими кра-

Аналогичные заимствования поэтических формул видим мы и в других произведениях конца XIV—XV века. Так, например, летописный рассказ о разорении Москвы Тохтамышем (читается в ряде летописей под 1382 годом)²⁵ заимствует многие поэтические обороты из «Повести о разорении Рязани Батыем». Характерно, что в летописном рассказе о разорении Москвы Тохтамышем сказываются те же элементы поэтики механических, не стилизационных подражаний, что и в «Задонщине»: заимствованные поэтические обороты своеобразно инкрустируются в точное и отнюдь не поэтическое изложение летописи; отдельные полюбившиеся заимствования употребляются по нескольку раз. «Волости и села жгуще и воюючи ихъ, и народъ крестьяньский съжуще и всячески и убивающе, а прочая люди в полонъ емлюще» (стр. 330). И далее снова: «и волости повоеваша, и села пожгоша, а монастыри пограбиша, а крестьянъ посѣкоша, а иныхъ в полонъ поведоша» (стр. 337). Или: «и взя землю Рязанскую и огнемъ пожже и, и люди посѣче, а пнии разбѣгошася; а полона повѣде в орду бесчисленное множество» (стр. 337—338). И далее снова: «колико волости повоеваша, колико огнемъ пожгоша, колико мечемъ посѣкоша, и елико в полонъ повѣдоша» (стр. 338). Или: «а землю его до останка взяша и пусту сътвориша» (стр. 338). И далее снова: «а землю его до останка взяша и пусту сътвориша» (стр. 338—339).

Все приведенные повторения являются заимствованиями из «Повести о разорении Рязани Батыем».

Характерно также аналогичное «Задонщине» соединение поэтических заимствований с деловитостью летописного стиля. Так, после поэтического плача о разоренной Москве, представляющего собой заимствование из «Повести о разорении Рязани Батыем», автор начинает по-купчески (повесть о нашествии Тохтамыша вообще сочувствует купцам) исчислять «убытки» и «проторы». За погребение мертвых, пишет он, давали «отъ 40 по полтынѣ, а отъ 50 по рублю; и съчтоша: всего того дано бысть отъ погрѣбания мертвыхъ 300 рублей» (стр. 338). Общие же «убытки» были следующие: «и аще бы мощно было ти вси убытки и напасти и проторы исчитати, убо не смѣю рещи, мноу, яко тысяща тысящъ рублей не иметь числа» (стр. 338).

К началу XV века относится «Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского», в котором имеется много вкраплений из «Похвалы роду рязанских князей». Все они того же свойства, что и вкрапления в «Задонщине» из «Слова о полку Игореве». Сравнивая «Похвалу» и «Слово о житии», мы видим, что «Похвала» отличается большей цельностью стиля, объединена общим ритмом. «Слово о житии» же содержит соединение заимствований из «Похвалы» с чуждым последней стилем «плетения словес». Кроме того, в «Слове о житии» имеется ряд грамматических и стилистических несообразностей, явившихся результатом механического переноса из «Похвалы» отдельных стилистических формул.²⁶ Очень важно отметить, что и в «Слове о житии» мы можем наблюдать ту же типичную для подражаний черту, что и в «Задонщине»: повторения заимствованных элементов. Так, в «Похвале» имеется следующая фраза: «Ратным же во бранех страшни являшеся и многи враги, востаючи на нь, победиша».²⁷ Ср. в «Слове о житии»: «рат-

сотаи удивлена еси: озера многыи, удивлена еси рѣками... звѣрми различными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обительными, дома церковными...» (список Псково-печерский).

²⁵ В дальнейшем цитирую его по Новгородской четвертой летописи: ПСРЛ, т. IV, ч. 1, вып. 2, 1925, стр. 326—339 (ссылки приводятся в тексте).

²⁶ См.: Д. С. Лихачев. Литературная судьба «Повести о разорении Рязани Батыем» в первой четверти XV века. В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 21—22.

²⁷ Д. С. Лихачев. Повести о Николе Заразском. ТОДРЛ, т. VII, 1949, стр. 320.

нимъ же всегда въ бранехъ страшень бываше, и многи врагы, встающа на нь, побѣди»;²⁸ «и мужествовахъ с вами на многы страны, и противнымъ страшень быхъ въ бранехъ».²⁹ Или в «Похвале»: «И по браце целомудренно живяста... соблюдаючи тело свое по браце чисто»,³⁰ а в «Слове о житии»: «и по брацѣ целомудрено живяста»;³¹ «тѣло свое чисто съхрани до женитвы»;³² «и по брацѣ съвокупления тожде тѣло чисто съблюде, грѣху же непричастно»,³³ «подружие имяше, и в цѣломудрии живяста»;³⁴ «преже приближенъа браку чистоту съхраншимъ».³⁵

Отдельные однообразные обороты, заимствованные из «Похвалы», встречаются на протяжении всего «Слова о житии». Так, например, в «Похвале» есть выражение «а по вся святые посты причастаста»;³⁶ это выражение много раз варьируется в «Слове о житии»: «по вся ночи», «по вся дни», «по вся часы», «по вся неделя» и пр.³⁷

«Слово о житии» принадлежит к числу неполных подражаний. Кроме следования «Похвале роду рязанских князей», в ней имеются и другие заимствования и инкрустации, например из «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона,³⁸ однако в целом тип подражания, как бы инкрустирующего «поэтизмы» и стилистические формулы из своего образца при общем следовании плану образца, и в данном случае близок «Задонщине».

Характерно, что «Задонщина» в XV и XVI веках в свою очередь породила подражания и эти подражания опять-таки оказались того же типа, что и сама «Задонщина», — инкрустирующими поэтические элементы в инородный текст, соединяющими разные стили. Это подражания, но не стилизации. Я имею в виду различные редакции «Сказания о Мамаевом побоище» и рассказ псковской летописи о битве на Орше 1514 года.³⁹

Следовательно, характер подражательности «Задонщины» типичен для своего времени.

Для поэтики подражаний свойственно и еще одно явление, на котором я не останавливался выше. Обычно объектом подражания (как в новой литературе, так и в древней) избирается произведение с яркой стилистической характерностью, произведение своеобразное.

Это обстоятельство подтверждается и приведенными примерами. Объектами подражаний в конце XIV—XV веке служат «Житие Александра Невского», «Слово о законе и благодати» Илариона, «Слово о гибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Похвала роду рязанских князей». Яркое и последовательное в своем стиле «Слово о полку Игореве» послужило основой для произведения менее последовательного и более во всех отношениях бледного — «Задонщины». Это естественно. Обратное было бы исключением. Представить себе, что богатое и последовательное в стилистическом отношении «Слово» является

²⁸ Новгородская четвертая летопись, стр. 352.

²⁹ Там же, стр. 357.

³⁰ Д. С. Лихачев. Повести о Николе Зараском, стр. 321.

³¹ Новгородская четвертая летопись, стр. 352.

³² Там же, стр. 355.

³³ Там же, стр. 355.

³⁴ Там же, стр. 362.

³⁵ Там же, стр. 364.

³⁶ Д. С. Лихачев. Повести о Николе Зараском, стр. 321.

³⁷ Новгородская четвертая летопись, стр. 356 и др.

³⁸ См. об этом в статье А. В. Соловьева «Епифаний Премудрый как автор „Слова о житии и преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя русскаго“» (ТОДРЛ, т. XVII, 1961, стр. 100—102).

³⁹ Псковские летописи. Вып. I, стр. 98.

подражанием более бедной и стилистически неоднородной «Задонщине», невозможно.⁴⁰

Вместе с тем необходимо отметить, что подражательность «Задонщины» типична не только для литературы своего времени, но и для всей русской культуры конца XIV—начала XV века. Литература конца XIV—XV века обращается за образцами к литературе времени до татаро-монгольского нашествия — к своей «античности». В этой связи понятно и обращение автора «Задонщины» к «Слову о полку Игореве».

В эту эпоху, как известно, идет грандиозная восстановительная работа, стремящаяся возродить русскую культуру периода независимости Руси, домонгольскую культуру. Это одно из явлений русской культуры, типичных для времени после Куликовской победы.

Восстанавливаются стениые росписи (в них принимает участие Андрей Рублев), восстанавливаются храмы XI—XII веков (во Владимире, в Твери, в Новгороде и пр.), в фольклоре, в былинах воспевается время богатырства киевского и князя Владимира, в литературе создаются новые редакции старых произведений (Повести временных лет, Киево-печерского патерика и пр.) и возникают многочисленные частичные подражания памятникам XI—XIII веков.

То, что автор «Задонщины» пользовался книжным образцом, указано в самом тексте «Задонщины»: «Преже восписах жалость земли Руские и прочее, от книг приводя» (У). В другом месте автор «Задонщины» пишет: «составим слово к слову». Возможно, что и здесь имеется в виду книжное произведение, называемое «Словом». Сама «Задонщина» называлась также «словом»: «Слово о великом князе Дмитрее Ивановиче и о брате его князе Владимире Андрѣевиче» (У).

Подражания и стилизации в историко-литературном процессе

Итак, «Задонщина» как подражание «Слову о полку Игореве» закономерно входит в литературный процесс и находит свое место в историко-культурных явлениях конца XIV—XV века, когда мысль обращалась ко времени независимости и происходило своеобразное возрождение идейных и культурных традиций домонгольской Руси.

Сейчас я бы хотел обратить внимание еще на один аспект разбираемого вопроса. Выше я говорил о явлениях подражания, но совершенно не употреблял термина «стилизация». Явления подражания и явления стилизации — это не одно и то же. Стилизация неизвестна древнерусской литературе. В «Задонщине» нет элементов стилизации. Объясню — в чем тут дело.

Стилизация предполагает в стилизаторе тонкое чувство стиля, умение самостоятельно творить в стиле оригинала, соблюдать единство избранного стиля. В подражаниях конца XIV—XV века этого нет. Они строятся на отдельных заимствованиях, на выборках стилистических формул, на переделке отдельных заимствований и приспособлении их к новому содержанию. Ни одно из рассмотренных выше подражаний не в состоянии соблюсти единство заимствованного стиля. Заимствуется не стиль, а стилистические формулы и приемы. Эти стилистические формулы и приемы являются только элементами стиля произведения оригинала, которые вступают в механическое соединение с элементами других стилей. Тип подражаний конца XIV—XV века мозаичен.

⁴⁰ Сильнейшее произведение, произведение, стилистически яркое и своеобразное, служит обычно оригиналом для произведения более бледного. В отношении своих подражаний «Задонщина» — произведение, конечно, более стилистически яркое и своеобразное, но по отношению к «Слову о полку Игореве» оно бледное: оно светит отраженным светом.

Вопрос о появлении стилизаций в русской литературе — это вопрос историко-литературный, очень сложный и мало разработанный. Он требует строго исторического подхода. Стилизации в русской литературе начинают появляться только в новое время — тогда, когда возникает сознание индивидуального стиля писателя и сознание исторических стилей прошлого. В древней русской литературе были индивидуальные стили (у Владимира Мономаха, Максима Грека, Грозного и др.), но безусловно не было сознания индивидуального стиля в той его форме, в какой это сознание присуще новому времени. Не было и сознания исторической изменчивости стилей литературы. И это обстоятельство исключало возможность появления полноценных стилизаций. Были лишь подражания того типа, о котором я писал выше, но не могло быть архаизаций или стилизационных подделок.

Когда же появились или сделались возможными в русской литературе стилизации произведений древнерусской литературы и фольклора: стилизации под летописный стиль, под стили древнерусской ораторской прозы, под былины, исторические песни и пр.?

Вопрос этот очень важен и для подтверждения подлинности «Слова о полку Игореве». Выше мы уже исключили возможность видеть в «Слове о полку Игореве» подражание «Задонщине». «Слово» не может быть подражанием «Задонщине». Всеми признаками подражательности в ее типической для древнерусской литературы форме обладает не «Слово», а «Задонщина».

Если все же попытаться «перевернуть» зависимость и, закрыв глаза на все многочисленные противоположения, признать «Слово» подражанием «Задонщине», то с точки зрения поэтики мы прежде всего вынуждены будем констатировать, что имеем дело в «Слове» с весьма странным типом подражания: с одной стороны, «Слово» мозаично и механически заимствует отдельные пассажи из «Задонщины» по типу древнерусских подражаний, но, с другой стороны, выступает не только как подражание древнерусского типа, но и как подражание стилизационное, соблюдающее органическую цельность стиля.

Итак, когда же стали в русской литературе возможны стилизации? Обратимся к концу XVIII века — ко времени, когда было найдено «Слово о полку Игореве».

Обычно скептики сопоставляют «Слово» с известной чешской подделкой XIX века — так называемой Краледворской рукописью: случай, мол, аналогичный. Это сопоставление грешит антиисторичностью. Краледворская рукопись создана совершенно в другое время — в середине первой трети XIX века, в обстановке позднего романтизма, в особых условиях борьбы чешских ученых за национальную культуру. Краледворская рукопись создана в то время, когда были представления о древнечешском языке, об исторической изменчивости стиля, литературы и т. д.

«Слово о полку Игореве» было открыто в обстановке, когда во множестве собирались и открывались и другие исторические документы, издавались памятники русской истории. Но все эти памятники ценились прежде всего как исторические источники, а не как литературные памятники. С точки зрения вкусов классицизма они не представляли собой эстетической ценности, и предромантические настроения, начавшие овладевать обществом, не успели еще многое здесь изменить. Исторические темы вошли в литературу, но они подносились читателю в антиисторическом духе патетической декламации. Эти декламации на исторические темы никогда не стилизовались под старинную или народную речь.

Хорошую характеристику разработке в литературе конца XVIII века исторической темы дает В. В. Виноградов: «Обращаясь к историческим темам, русские авторы XVIII века писали на самом деле авантюрные и философические романы, иногда с явным публицистическим уклоном

в сторону современности, в сторону тенденциозного отражения мыслей и настроений текущего политического момента (ср. «Нума», «Кадм и Гармония», «Полидор» Хераскова). „Привлекательности баснословия“ и „вымыслы“ торжествовали над историческим правдоподобием. Херасков, П. Зарьин (автор «Приключений Клеандра, храброго царевича Лакедемонского»), Пракудин (автор «Валерии»), Ф. Эмин и др., при всем различии их стилей, были одинаково далеки от стремления с помощью словесно-художественных средств — хотя бы и современной литературной речи — создать исторический, этнографический или местный колорит изображаемых событий. Попытки освещения восточнославянской богатырской старины у М. Чулкова в его „Русских сказках“ (1780) и „Славянских сказках“ («Пересмешник» — 1766 г.), а также у М. Попова в „Славянских древностях“ (1770), в „Вечерних часах, или Древних сказках славян древлянских“ В. Левшина (1787) и некоторых других сочинениях второй половины XVIII в. были также полны традиционных ситуаций и стилистических форм героических поэм и рыцарских романов эпохи классицизма». ⁴¹

Только в начале XIX века появляются исторические произведения, черпавшие сюжеты из летописей, — сюжеты, но еще не стиль!

Не могло быть в конце XVIII века и подражаний народной поэзии. В конце XVIII и в начале XIX века фольклор воспринимался как нечто принадлежащее к низшему роду искусства. Фольклорные мотивы могли быть введены в сатиру, в комедию, в дружеские и шуточные песни. Народные поговорки и пословицы использовал «Письмовник» Курганов. Фольклорный язык отождествлялся с простонародным. Однако «Слово» по своей теме относится к «высокой» литературе. Оно принадлежит к высоким жанрам в той иерархии литературных жанров, которые зафиксировал Ломоносов. В «Слове» изображены «геройство и высокие мысли». Оно могло восприниматься только как героическая поэма, как «песнь» и именно так было воспринято современниками (см. заглавие, данное «Слову» его первыми издателями: «Ироческая песнь о походе на половцов удельного князя Новгород-Северского Игоря Святославича»). Следовательно, обращение к народной поэзии в «Слове» было необычным и непонятным. Народность «Слова», его связь с народной поэзией до Пушкина и Максимовича совершенно не воспринималась и не могла быть поэтому и введена в него воображаемым автором XVIII века.

Как понимался фольклор в конце XVIII века, отчетливо видно по обращению к фольклору в произведениях Чулкова, Попова, Левшина. Прежде всего они вводили в литературу пословицы, новеллистические сказки, анекдоты, песни. Во всех сборниках фольклорного материала конца XVIII века фольклор был перемешан с нефольклорного происхождения произведениями. Вот что пишет, например, М. К. Азадовский о сборниках Левшина: «Материал левшинских сборников показывает, что автор их очень хорошо был знаком с устной поэзией; он, несомненно, знал подлинные народные былины, знал и сказки, но пользовался он этим совершенно своеобразно. Конечно, нет и речи о точной передаче народных памятников; Левшин свободно обращается с ними, соединяет разные сюжеты, соединяет сказку с былиной, подчиняя все в целом стилю западного рыцарского авантюрного романа. В его сказках встречаются и Василий Богуславич, и Добрыня Никитич, и Алеша Попович, и Чурила, и другие богатыри, однако, кроме имен, в них нет ничего от русского эпоса». ⁴² Иными словами, это отношение прямо противоположно

⁴¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 516—517.

⁴² М. Азадовский. История русской фольклористики. Учпедгиз, М., 1958, стр. 67.

отношению к фольклору «Слова о полку Игореве», где нет фольклорных имен, но есть тонкое понимание стиля фольклора как возвышенного, где есть фольклорные образы, эпитеты, метафоры, отрицательный параллелизм, фольклорное отношение к природе — одним словом, все то, что было открыто в фольклоре через несколько десятилетий.

Характерно, что даже ранний Пушкин в своих первых произведениях недалеко ушел от этого левшинского понимания фольклора. Именно к Левшину обратился Пушкин, когда задумал свою первую поэму «Руслан и Людмила».⁴³

Настороженное отношение к фольклору было особенно характерно для просветителей XVIII века, для писателей, находившихся на прогрессивных позициях. М. К. Азадовский пишет: «Произведения народного творчества в их (просветителей, — Д. Л.) представлении неразрывно связаны с народным суеверием, народными предрассудками; борьба с последними включала поэтому в свою орбиту народное творчество целиком. Борьба за прогресс и культуру кажется несовместимой с пристрастием к тому, что так или иначе органически связано с некультурными массами. Народные песни, сказки, обряды в глазах просветителей являлись проявлениями народного бескультурья и невежества, а потому вызывали отрицательное или, во всяком случае, холодное отношение. Такое понимание характерно не только для русского просветительства; оно характерно для всего рационалистического просветительства в целом. У нас такие воззрения в той или иной степени разделяли Татищев, Болтин, Державин, Фонвизин, отчасти Ломоносов, Батюшков и многие другие вплоть до позднейших западников и радикалов...»⁴⁴

Вот почему народно-песенные основы «Слова» были совершенно не поняты ни его первыми издателями, ни первыми исследователями. Первыми, кто оценил, увидел и открыл народно-поэтические элементы «Слова», были Пушкин (и то только в 30-е годы XIX века) и М. А. Максимович. Но и они обратили внимание далеко не на все народно-поэтические элементы «Слова».

В «Слове» нашли то, чего в нем не было, — оссианизм, указав на такие элементы этого якобы «оссианизма», которые впоследствии все обнаружили в открытой в 1852 году «Задонщине» (элегический тон, слезы одного из героев-князей, вещая птица — «див», зловещие приметы и пр.). Это и понятно: открыть можно знакомое, но нельзя открыть то, что еще никем в те времена не замечалось и для обнаружения чего не было достаточно оснований.

Итак, «Задонщина» представляет собой вполне типичное для конца XIV — начала XV века подражание произведению эпохи независимости Руси. Оно относится к периоду, когда русская литература начинала медленно возрождаться после застоя, вызванного полуторавековым чужеземным игом. Произведения этого времени обращаются как к своим образцам к лучшим памятникам эпохи расцвета и независимости Руси. Но это обращение своеобразно: из старых произведений извлекаются образы, обороты речи, формулы, которые затем инкрустируются в сочинения, посвященные современности. Так поступали средневековые строители, извлекавшие детали античных зданий из руин, чтобы украсить ими собственные постройки. При этом чувство старого стиля отсутствовало, и поэтому возникали диспропорции и смешения стилей.

⁴³ В. В. Сиповский. «Руслан и Людмила» (к литературной истории поэмы). В кн.: Пушкин и его современники, вып. IV. СПб., 1906.

⁴⁴ М. Азадовский. История русской фольклористики, стр. 80—81.

Если бы даже до нас не дошло «Слово о полку Игореве», мы должны были бы предположить о его существовании, анализируя стилистический строй «Задонщины».

Теперь предположим на мгновение, что не «Задонщина» подражала «Слову», но «Слово» — подражание «Задонщине». В таком случае оно явилось бы подражанием стилизационным, возникшим в эпоху, которая не знала стилизаций древнерусских памятников и народных произведений. Но это стилизационное подражание должно было бы к тому же обладать качествами, которыми не обладает ни одно из известных стилизационных подражаний вообще. Оно подражает не литературному произведению, а только одному из пластов его стиля. Автор «Слова», живи он в XVIII веке, должен был бы исключить из своего подражания слой деловой прозы и целиком переработать слой народно-поэтический. Это был бы самый сложный тип стилизации, созданный при этом в эпоху, не знавшую стилизации под старину.

Сложность стилизационной работы мнимого автора XVIII века усугублялась еще и тем, что он должен был бы бережно сохранить в своем произведении *весь* текст «Задонщины», связанный с тем стилистическим слоем, которому он подражал. Заимствуя текст этого слоя, он мало нарушал его словесную форму, но искусно развивал свои механические заимствования, присоединяя к ним однородные в стилистическом отношении куски текста, прочно сливая их в единый, однородный стилистический монолит.

Мало этого, он должен был, не выбрасывая из «Задонщины» ни одного стилистически близкого к нему куска текста, так применить их к событиям «Слова», чтобы создать правильную хронологическую последовательность, исправив все непоследовательности «Задонщины». Он должен был, бережно сохраняя текст «Задонщины», избавиться от всех ее несообразностей, географических и исторических неточностей. Он должен был избавиться от многочисленных повторений «Задонщины». И проведя такую работу, он должен был органически слить стиль заимствований из «Задонщины» с народно-поэтическими элементами своего произведения.

Ясно, что такого рода стилизационная работа совершенно невозможна не только для конца XVIII века, не знающего еще стилизаций, но и когда бы то ни было вообще.



СТИХ И МЕТР

Скептицизм в отношении метрических свойств русского книжного стиха — явление отнюдь не редкое. Сравнительно недавно с очень резким суждением в этом роде выступил Н. Асеев. Асеев писал: «Исследуя его (писанный стих, — *Е. М.*), стиховеды старались отыскать в нем постоянные элементы, сопутствующие его выразительности, его особенностям. Такими элементами считались стопы, отмеченные ударениями единицы самого стиха. При этом ни в старые, ни в новейшие времена не принималось во внимание то, что таким делением разрывался смысл не только отдельных фраз и выражений, но дробились и бессмысливались даже отдельные слова». И далее: «Какое же научное определение может заслуживать метод разделения на стопы, при котором ни одного живого слова не остается? Схоластическое засушивание стиха — иначе такой метод не может быть назван».¹

Обвинение против традиционной теории метров, как видим, очень серьезное. Хотя и не такое уж оригинальное. На точке зрения, близкой этой, стоял А. Белый, в наше время ее придерживается Л. И. Тимофеев² — да и не только они. Но то, что эта точка зрения не есть что-то исключительное, а, напротив, достаточно распространена, и делает разговор о метре особенно актуальным. В какой мере справедливы суждения скептиков и справедливы ли они вообще? Имеет ли метрическая основа стиха какую-либо реальную значимость или это чистая фикция, некое отвлечение, на практике всегда преодолеваемое? И наконец, так ли уж неправы были стиховеды, когда в размере стиха видели элемент, «сопутствующий его выразительности, его особенностям»? Вот вопросы, на которые необходимо ответить и на которые мы будем искать ответа.

В 50-е годы XIX века некий анонимный автор в своей работе «Начала логического образования слов» сделал весьма забавную попытку доказать прямое соответствие стихотворного размера смыслу стиха. Он утверждал, что убеждать в стихах следует анапестом, потому что в слове «убеждать» — ударение на третьем от начала слоге; высказывать ужас или горе нужно хореем, потому что в словах «горе», «ужас» — ударение на первом из двух слогов, и пр., и пр. Чернышевский имел все основания потешаться над подобного рода теоретическими откровениями. «Стало быть, — писал Чернышевский, — о Петербурге надобно писать анапестом, — в слове Петербург ударение на третьем от начала слоге, — о Лондоне — хореем, о Мексике — дактилем».³

¹ Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. «Советский писатель», М., 1961, стр. 97.

² В «Очерках теории и истории русского стиха» (Гослитиздат, М., 1958) Л. И. Тимофеев писал: «...теория стоп не может претендовать на серьезное теоретическое значение...» (стр. 62). То же он утверждал в своей книге 1939 года «Теория стиха». На противоположной позиции стоял Б. В. Томашевский, который в работе «Стих и язык» (Изд. АН СССР, М., 1958) прямо полемизирует с Л. И. Тимофеевым.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 591.

Это анекдотический пример, и если основной пафос суждений скептиков заключается в борьбе с подобного рода вульгаризацией (безразлично — анекдотического свойства или не прямо анекдотического), то этому пафосу нельзя не сочувствовать. Несомненно также, что не может быть признана правильной и школьная постановка вопроса о метре, при которой всякий разговор о стиховой речи начинается с ямбов и хореев, с деления стиха на стопы и этим же и завершается. При таком подходе действительно происходит «схоластическое засушивание стиха». Но ведь такой подход есть крайность, утверждать недопустимость которой значит ломиться в открытую дверь. Можно не заниматься вульгаризацией, можно избегать всякой схоластики и при этом вовсе не отрицать значения метрической основы в стихе. Тем более это можно делать, что при ближайшем рассмотрении вопроса метр в стихе оказывается не отвлеченной схемой, не «мистификацией», а самой доподлинной реальностью, воздействие которой на общее звучание стиха — а в конечном счете и на его эмоционально-смысловую сторону — сложно, опосредованно, но от того не менее значительно.

Вся практика русской поэзии доказывает, что размер стиха всегда осознавался как значимый элемент. Для стихотворения, для его художественной действительности совсем не безразлично, каким размером оно написано: ямбом или хореем, дактилем или анапестом. И это несмотря на то, что размеры в чистом виде — особенно это относится к ямба и хореем — встречаются лишь как исключение. Не могло быть результатом простой случайности устойчивое обращение к пятистопным ямба в жанре элегий, а к четырехстопному хорее — в жанре песен, очевидное пристрастие Есенина к пятистопному хорее, а позднего Заболоцкого — к трехдольным размерам и особенно к анапесту и т. д., и т. п. Все это не случайно. Между тем если воспринимать метр как нечто наносное, искусственное для русского стиха, надуманное (а так именно и воспринимают его «скептики»), то приведенные факты окажутся фатально необъяснимыми; они поставят всякого исследователя перед неразрешимой загадкой. Видимо, не абстракция все-таки размеры в стихах, а нечто не только существующее, но и несущее на себе знак неповторимой индивидуальности.

В чем же источник этого «индивидуального» в размерах? Чем, например, различаются ямб и хорей по своей ритмической природе? Постараемся определить это с возможной строгостью и точностью и для этого обратимся к тому, что бесспорно существует, к явлениям языковой, точнее — словесной интонации. Заранее оговоримся: речь пойдет пока об идеальном случае, о чистом ямбе и чистом хорее. Внешне разница между ними сводится к характеру начального слога. И тот, и другой размер представляют собой равномерное чередование ударного и безударного слогов, и в том, и в другом — на один ударный слог приходится один безударный. Разница лишь в том, что в хорее первый слог — ударный, в то время как в ямбе он — безударный. Разница только в первом слоге, в первой стопе, но стопа эта зачинная, ключевая, и она во многом определяет всю ритмическую инерцию стиха. Небольшое различие на поверку оказывается весьма значительным, даже решающим. Возьмем для иллюстрации два слова, одно из которых по характеру своего ударения вводит хорейскую схему: *у́тром* («утром в путь она умчалась рано...») — и близкое к нему, но ямбическое по своему характеру: *с утра*. Чем отличаются эти два слова по своему ритмико-интонационному облику? И там, и здесь два слога, в каждом слове по одному ударному, но порядок ударности в них разный. В результате — и это очень важно — разными оказываются и распределение силы, тональности в словах. По законам русской фонетики не все безударные в слове являются равноценными. Слог, непосредственно предшествующий ударному, всегда

менее ослаблен, нежели безударные в другом положении; он произносится с меньшей силой, чем ударный, но все-таки несколько сильнее, чем безударный слог, стоящий, скажем, сразу же за ударным.⁴ В нашем примере в слове «с утра» безударный произносится с большей силой, чем в слове «утром». Соответственно этому и распределение силы на ударные оказывается разным: «утром» — ударение более сильное за счет ослабленности безударного; «с утра» — сравнительно менее сильное. Для наглядности изобразим это математически. Если общую ударность слова условно принять за 100%, силу безударного слога в предупредительной позиции за число m (при этом $m < \frac{100}{2}$), а силу безударного в послеударной позиции за число $m - n$, то распределение силы в обоих словах будет выглядеть так: в слове «с утра» $m : 100 - m$; в слове «утром» $100 - (m - n) : m - n$. Второй случай дает более контрастный интонационный рисунок, первый — менее контрастный; в слове «утром», соответствующем хореической стопе, самая интонация, благодаря большей качественной разнице между слогами, как бы подчеркивается, между тем как в слове «с утра» этой подчеркнутости нет, интонация ближе к нейтральной. Таким образом, очевидно интонационное различие между словами, несущими соответственно хореический и ямбический заряд. Но это отличие, естественно, распространяется и на размер, на ритмическую характерность размера, ибо размер в слове, в сочетании слов и реализуется. В чистом своем виде хорей создает ритм подчеркнутый, форсированный, близкий к плясовому; ямб — более нейтральный, распределенный. Хорей лучше может передавать всякую контрастность, движение, песенность (неотделимую от пляски);⁵ ямб оказывается более гибким, близким к разговорным интонациям, к речению. Интересно, что еще Аристотель определил ямб как «самый разговорный из всех метров».

При этом, разумеется, следует учитывать и длину фразового отрезка в стихе. Чем длиннее он, чем большее количество стоп в стихе, тем меньше ощущается указанная нами ритмическая характерность метра: ритмического «заряда», который содержится в первой стопе, как бы недостает на большое количество стоп. В этом смысле трехстопный или четырехстопный хорей в большей мере ощущается как хорей, нежели пятистопный или шестистопный, а разница между шестистопным ямбом и шестистопным хореем значительно меньшая, чем между ямбом и хореем с соответственно меньшим количеством стоп.

Естественно, что отличие размеров между собою здесь намечено лишь в общих чертах, со значительной долей приближения. Уже говорилось, что на практике ямбических и хореических стихов в чистом виде мы почти не встречаем. Но это не значит вовсе, что там, где ямб и хорей перемежаются так называемыми пиррихиями и спондеями, там, где живое слово разрушает идеальную метрическую схему, сама эта схема перестает воздействовать на ритм. Изменяется характер этого воздействия, но самый факт воздействия остается.

В. М. Жирмунский писал: «Всякий четный слог в ямбе, фактически даже не несущий ударения, благодаря ритмической инерции всего стихотворения, воспринимается нами как принципиально-ударный слог».⁶ В этом замечании нам кажется важным понятие «ритмическая инерция». Это то, что существует в стихе на самом деле, это не потенциальная

⁴ См.: Р. И. Аванесов. Фонетика современного русского литературного языка. Изд. Московского университета, 1956, стр. 106, 113.

⁵ «Лучшие песни, — писал Гоголь, — сочинялись в самую минуту плясок, шпрешества и вызывались ударом смычка, свистом волынки, звоном стаканов, мерным ударом стоп» (Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 475).

⁶ В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. «Academia», Л., 1925, стр. 64.

даже, а действительная сила. Ведь пиррихий — безразлично, в ямбе или хорее — не есть начисто снятое ударение. Дополнительное метрическое ударение, которое приобретает слово в стиховом контексте, не условность, не абстракция, а реальность: это дополнительное ударение всегда особым образом интонирует слово. Благодаря ритмической инерции мы воспринимаем частичную, скрытую ударность слова. Во всяком случае то же слово вне стихового ритмического ряда будет звучать иначе, в другом интонационном ключе.

В пушкинской ямбической строке «в час незабвенный, в час печальный» слово «забвенный» имеет не только «законное», грамматическое ударение на третьем слоге, но и частичное, едва заметное (но все-таки существующее не только «в принципе») — на первом слоге. В результате благодаря этому дополнительному метрическому ударению слово как бы раскачивается, растягивается: «забвенный» звучит здесь не только по-другому, нежели вне стиха, но и иначе, чем слово «печальный», на которое не падает дополнительное ударение. С подобным же явлением мы встретимся всякий раз, когда в ямбическом или хорейском стихе намечается пропуск ударения или, напротив, ударение добавляется. Для звучания слова (и не искусственного звучания, а живого) никогда не будет безразлично, в ямбическую или хорейскую среду оно попадает. И это даже тогда, когда пропуск ударения падает на первую, ключевую стопу.

У Твардовского в поэме «Василий Теркин» есть строчка «Переправа, переправа...», начинающая главу (глава «Переправа») и во многом определяющая ее общий ритмический рисунок. Строчка эта хорейская по схеме, но она имеет анапестическую анакрузу, что соответствует в хорейском стихе пиррихию на первом месте. Но слово «переправа» в этом стихе читается отнюдь не в интонационном ключе анапеста. Скрытое ударение (здесь их даже два на строчку) воздействует на слово, слово напрягается, приходит в движение, приобретает в этом интонационном движении большую драматическую силу. В анапесте это же слово звучало бы совсем по-другому. Иначе оно звучало бы и вне стихового контекста, вне той хорейской среды, в которой оно оказалось или которую оно породило (в данном случае это безразлично).

Интересно то, что сам Твардовский говорит по поводу этой строки: «...явилась строка, без которой я уже не мог обойтись. Я и думать забыл — хорей это или не хорей, потому что ни в каких хорейх на свете этой строки не было, а теперь она была и сама определяла строй и лад дальнейшей речи».⁷ Свидетельство Твардовского только на первый взгляд может показаться противоречащим тому, что было сказано о его строке. Сам Твардовский, разумеется, мог не думать о том, хорей это или не хорей (впрочем, как-то все-таки думал: ведь не ямб, не анапест, а именно хорей упоминает!). Он безусловно прав и в том, что этой строки «ни в каких хорейх на свете» не было. Но и при этом остается несомненным факт, что строка зародилась в его сознании именно в хорейской тональности. Пусть особенной, неповторимой, не бывшей никогда прежде — но все-таки в хорейской. Сама ритмическая неповторимость строки в значительной мере обусловлена ее хорейской основой. Это, конечно, не чистый хорей, это и не обычный хорей, но это то, что явилось прямым результатом взаимодействия живого слова, живой мысли и чувства — и хорейского метра, который одинаково существует и в языке, и в стихе как особой разновидности языка.

Хорей, ямб — как и всякий метр вообще — намечают лишь основные границы, заданное в стиховой речи. Но реально, в каждом конкретном

⁷ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1963, стр. 131.

произведении это заданное, эти границы вступают в столкновение с живым словом, изменяя интонацию слова и порождая одновременно новую ритмическую разновидность метра. В процессе жизни стихотворного метра в нем постепенно открываются все новые возможности, а вместе с тем по-новому осмыслиются и сами законы, сами границы стиховой речи. Стих, поэзия вообще — это всегда столкновение двух начал, двух стихий: свободы и необходимости, живой мысли, слова — и начала организующего, сдерживающего. Из этого-то столкновения, вечного противоборства и высекается поэтическая искра.

Среди ямбических стихов особое место занимает так называемый разностопный, или вольный, ямб. Само название «вольный», которое закрепилось за этими стихами, указывает на их природу: они возникли как некий противовес строгим правилам, как утверждение поэтической свободы. Богданович, одним из первых среди поэтов XVIII века обратившийся к вольному ямбу, именно так его и понимал:

О ты, певец богов,
Гомер, отец стихов,
Двойчатых, равных, стройных
И к пеню пристойных!
Прости вину мою,
Когда я *формой строк себя не беспокою*
И мерных песней здесь порядочно не строю.
(«Душенька»)

Разностопный ямб в русской поэзии в основном закрепился за двумя жанрами: баснями и реалистической комедией в стихах. Это обуславливалось ритмическими возможностями размера. Основное отличие вольного ямба — неодинаковая длина фразовых отрезков в стихе при общей «разговорности» ямбического метра — приближало стихи, написанные этим размером, к прозаической речи, а это именно и требовалось для басни и реалистической комедии. Однако приближение разностопного ямба к прозе всегда было относительным. Вольные ямбы создавали лишь иллюзию речи, близкой к прозаической, оставаясь в то же время стихами. Но в этом-то и заключались большие художественные возможности размера, которые в максимальной степени были реализованы Крыловым и Грибоедовым.

Разностопный ямб у Грибоедова, в его комедии «Горе от ума», — это не просто удачно найденный метр, не только окончательное закрепление размера за жанром комедии в стихах, но и определенное художественное завоевание, открытие новых ценностей. Стихом «Горя от ума» Грибоедов показал, что вольный ямб может быть удивительно гибким и разнообразным, что он позволяет воспроизвести живые человеческие интонации в их неповторимой характерности, больше того — в их прямой содержательности. Самый метр у Грибоедова — разумеется, опосредованно — помогает раскрытию характеров героев, их сценического положения, их психологического состояния. Покажем это на одном примере.

В первых сценах комедии Софья, застигнутая врасплох Фамусовым, чтобы выйти из неловкого положения, рассказывает отцу сон. Сон этот она не видела и выдумывает его по мере того, как рассказывает. То, что она не видела и выдумывает, проясняется самой интонацией ее рассказа. Софья говорит:

Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала
Траву
Какую-то, не вспомню наяву.

Интонация рассказа Софьи в контексте стиха определяется особенностью метрической композиции. Первый и второй стих здесь — чсты-

рехстопный ямб; третий состоит из одной стопы; четвертый — ямб пятистопный. Фразовые отрезки стиха, как всегда в вольном ямбе, оказываются неодинаковой длины. Но смена отрезков разной величины не может быть в интонационном отношении абсолютно произвольной. В этой смене есть своя закономерность, которая обуславливается первоначальной инерцией стиха. Инерция в данном случае основывается на размере первых стихов, равном четырем стопам. Инерция четырех стоп требует соответствующего интонирования третьего и четвертого стиха. В третьем стихе — одна стопа; недостающие стопы по закону инерции должны как-то компенсироваться: вместо недостающих стоп здесь естественно возникает ритмическая пауза, которая предшествует слову «трава». Но эта пауза не только вынуждена метром. Она и сама по себе очень выразительна, она соответствует внутреннему состоянию Софьи: она ведь выдумывает, на какое-то мгновение задумывается, она еще не знает, что именно она «искала». Но едва только она придумала, едва произнесла слово «траву», наступает психологическая разрядка и темп ее речи сразу же убыстряется. Это убыстрение, психологически обусловленное, в стихе определяется необходимостью произнесения фразового отрезка, равного пяти стопам, в инерции четырех стоп.

Таким образом, ритмические перебивы, композиционно обусловленные паузы — все то, что порождается специфическими особенностями вольного ямба, оказывается у Грибоедова необыкновенно действенным в художественном смысле. Сами законы метра ставятся на службу художественным задачам. Законы стиха и здесь сталкиваются со свободой живой речи, и это «столкновение» не только не убивает живое, но, напротив, делает его максимально значимым и, следовательно, еще более живым. И еще одно нужно отметить. Ритмический рисунок в приведенном примере неповторимо оригинален. Однако и в своей оригинальности он не выходит за пределы тех возможностей, которые открываются заданным метром.

Стремясь доказать абстрактный, схоластический характер всяких разговоров о метре, Асеев ссылается на известное стихотворение Тютчева. Асеев пишет: «Тютчев пытался заменить счет стоп и ударений как бы движением сердца, нарушая размер там, где волнение сжимало грудь, где невозможно было измерить стих на обычную мерку:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!»⁸

Отвлечемся от желания Асеева заменить счет стоп и ударений счетом сердечных движений: это, разумеется, просто метафора и не в ней суть дела. Пример, приведенный Асеевым, действительно любопытен. Ритмические сдвиги в стихотворении Тютчева не совсем обычны и очень выразительны. Но они потому и выразительны, что происходят на фоне ямбической схемы. Вне этой схемы, вне общей метрической композиции стиха слова «и суеверней», «зари вечерней» не получили бы интонационного выделения. Слова звучат особенным образом потому, что в стиховом контексте они воспринимаются как некое отступление от правила, от заданной гармонии. Потому, что они — отступление, они и действуют так в художественном смысле. В этом проявление своеобразной диалектики в стихе. Нужна преграда, чтобы преодоление ее воспринималось как действие силы и давало радость открытия. Без преграды, без метрической основы стиха не было бы и открытия. И это относится не только к данному конкретному случаю.

⁸ Николай Асеев. Зачем и кому нужна поэзия, стр. 104.

⁸ Русская литература, № 3, 1964 г.

Поэма Жуковского «Лалла Рук» написана четырехстопным хореем. На протяжении всего XVIII века — да и не только XVIII — этот размер выступал главным образом в своем песенном облике. У Жуковского он приобретает иной характер:

И блистая, и пленяя —
Словно ангел неземной —
Непорочность молодая
Появилась предо мной...

В стихе Жуковского какая-то особая, словно трепещущая музыкальность. Характерной для хореев подчеркнутости ритма в приведенном четверостишии совсем не ощущается. В каждом стихе — пиррихий в первой и третьей стопе. Слова, в реальной своей огласовке отнюдь не хореические, выступают на хореическом фоне, ритм живого слова и идеальный ритм метра приходят в столкновение — и это вызывает новую жизнь слова, придает ему новую тональность. Хореический метр здесь отнюдь не преодолевается совсем: испытывая на себе сильнейшее воздействие «чуждого» ему слова, он, в свою очередь, оказывает прямое влияние на интонацию этого слова. Слова «блистая», «пленяя», «неземной» и пр. благодаря дополнительному метрическому ударению звучат с той особенной напряженной, трепетной музыкальностью, которая одинаково несвойственна как чистому хореическому метру, так и реальной жизни слов вне данного стихового контекста. Процесс воздействия здесь взаимный — как и всегда в стихе.

Отмеченные в стиховой речи процессы взаимодействия метра и слова, влияния метрических особенностей на общее эмоционально-смысловое звучание стиха относятся, естественно, не только к двусложным размерам, но и к трехсложным. Одним из самых действенных средств ритмического разнообразия трехдольников является принципиальная допустимость в них стяжения, т. е. пропуска одного или двух безударных внутри трехсложного стиха. С начала XX века стяжения сделались ходовым приемом и в значительной мере трансформировали самую систему русского стихосложения.⁹ Однако стяжения начали применяться гораздо раньше, в частности их можно встретить в поэзии Лермонтова. Вот пример из Лермонтова:

Когда Мавр пришел в наш родимый дол,
Оскверняячи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов;
Одного только выгнать не мог.

(«Баллада»)

Здесь два стяжения в первом стихе (Мавр пришел; родимый дол) и одно — в третьем (дальних слов). Интересно, что стяжения эти не только разнообразят ритм стихотворения, но и выполняют непосредственно художественные функции. Ритмическая пауза, закономерно образующаяся в месте стяжения, — она как-то компенсирует недостающий безударный слог — оказывается художественно значимой. Важные смысловые акценты в речи (Мавр *пришел*, *родимый*) поддерживаются выделением, благодаря этой паузе, соответствующих слов. При этом необходимо еще раз подчеркнуть, что ритмическая пауза потому и образуется в стихе, особо значимые слова потому и выделяются интонационно, что стяжения в трехдольнике, т. е. видимое отступление от правила, воспринимаются в связи с этим правилом, отступление от строгого метра — на фоне самого метра.

⁹ См. об этом: Б. В. Томашевский. *Стилистика и стихосложение*. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 399—402.

Еще одним поэтическим новшеством у того же Лермонтова были и необычные для его времени вариации анакруз в стихах трехдольных размеров. Эти вариации явились результатом чередований внутри цельного стихотворения амфибрахия с анапестом, анапеста с амфибрахией и пр. Возможность таких чередований (в отличие от почти полной практической невозможности смешения ямба с хореем) известна была сравнительно давно, уже в практике Державина и Богдановича. Но у поэтов XVIII века подобные примеры и единичны, и случайны. У Лермонтова они не только чаще встречаются, они у него имеют принципиальный характер. Они определенно осознаются им как новые художественные, выразительные возможности в пределах трехдольных метров.

Уже в раннем стихотворении Лермонтова «Челнок» (1830) встречается такое чередование:

Воет ветер и свистит пред недалёкой грозой;
По морю, на темный восток,
Озаряемый молнией, кидаем волной,
Несется неверный челнок.

В стихотворении чередуются анапест с амфибрахией. Исходным метром, т. е. тем метром, который определяет инерцию всего стихотворения в целом, является анапест: с него начинается стихотворение. Второй и четвертый стих, таким образом, оказывается не чистым амфибрахией, а амфибрахией, который произносится в инерции анапеста. Эта его метрическая двойственность определяет характерность речевой интонации. Начальные слова второго и четвертого стиха «по морю», «несется» растягиваются, читаются с известным замедлением (два слога по своей длительности должны быть приблизительно равны трем слогам предшествующего стиха), в результате чего происходит спокойное интонационное их подчеркивание.

Обратного рода ритмическое явление наблюдается в стихотворении Лермонтова «Русалка»:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной...

Здесь исходным размером оказывается амфибрахий, а анапест каждого второго стиха подчиняется ему. Естественным следствием такого взаимодействия оказывается убыстренная интонация, с которой произносится слово «озаряема». Слово как бы сжимается, напрягается, ему сообщается особый внутренний динамизм. То, что этот динамизм слова зависит от метрической композиции стихотворения, очевидно. При другом построении, например: «Озаряема полной луной, Русалка плыла по реке голубой...» — коренным образом изменилась бы и интонация слова «озаряема» и интонация слова «русалка».

Ямб и хорей, анапест и амфибрахий — вообще все стихотворные размеры — благодаря снятому или дополнительному ударению, благодаря стяжениям, цезурам, всякого рода отступлениям от строгого метра могут бесконечно разнообразиться, могут далеко уходить от своей идеальной схемы и допускать бесконечное число вариаций, но при всем этом ямб остается ямбом, хорей — хореем, а анапест — анапестом. Метр, как канва, на которой расписываются различного рода узоры, все-таки дает о себе знать и в известных пределах сохраняет свое неповторимое лицо. И говорить о ямбе как носителе речевого ритма, ритма говорения, о хорее как носителе ритма песенного, плясового в своей основе, об анапесте как наиболее музыкальном из трехсложных размеров¹⁰ — это значит говорить.

¹⁰ Интересно, что говорится об анапесте в словаре Н. Остолопова, вышедшем в 1821 году: «... греки называли также анапест антидактилем... Они писали сим

вещи не абсолютно, не безусловно справедливые, но тем не менее справедливые в приближении, в своей тенденции. Именно тем, что в каждом стихотворном размере заключен свой эмоционально-смысловой заряд, объясняется в поэтической практике относительное постоянство использования определенных метров для определенных жанров, пристрастие к тем или иным метрам отдельных поэтических направлений, школ, поэтов. Глубокое осознание ритмико-содержательной основы размеров поможет лучше понять и объяснить многие явления в истории русского стиха.

В пору зарождения русского силлабо-тонического стихосложения возник спор о том, какой из размеров — ямба или хорей — лучше, какой из них более органичен для русского языка и каким удобнее передавать высокие поэтические мысли и чувства. Спор поначалу велся между Тредиаковским и Ломоносовым, но очень скоро к нему присоединился и Сумароков. Тредиаковский решительно высказался в пользу хорей.¹¹ В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Тредиаковский прямо указывает на источник этого своего убеждения. Он пишет: «...то поэзия нашего простого народа к сему меня довела».¹² Защитником ямба был Ломоносов. В его «Письме о правилах российского стихотворства» мы читаем: «За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят».¹³

Хотя в том же «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов признает достоинства и хорейских размеров, однако ямбические он ставит выше, а главное, в своей поэтической практике он почти исключительно обращается к ямбам. Спор между Ломоносовым и Тредиаковским быстро вышел за пределы чисто теоретического спора. В 1744 году Ломоносов, Сумароков и Тредиаковский в порядке своеобразного литературного состязания перевели на русский язык 143-й псалом, Ломоносов и Сумароков — ямбическими стихами, Тредиаковский — хореем. Эти переводы, или, точнее, поэтические переложения, должны были показать наглядно преимущества избранных поэтами размеров. Прямых результатов спор не дал. Единственно, что несомненно следовало из сопоставления переводов, это то, что можно писать и тем, и другим размером. Ни один из них не лучше другого — но они разные. Однако вот что особенно важно в этой дискуссии и что до сих пор едва ли не проходило мимо внимания исследователей. Спор между Ломоносовым и Тредиаковским по существу своему был далеко не схоластическим. Правда, многое теперь нам кажется в нем наивным, самый вопрос был явно поставлен не в ту плоскость — и смысл спора в результате оказался несколько затемненным. Между тем самое примечательное в споре заключалось в том, что Ломоносов и Тредиаковский не только разные утверждали, но и от разного шли. Если Тредиаковский шел от песенной, подчеркнута ритмической стихии (недаром он утверждал хорей и ссылался на поэзию «нашего простого народа», т. е. на песни), то Ломоносов с его пристрастием к ямбу, к этому «самому разговорному из всех метров», шел от стихии речевой, в какой-то степени даже ораторской.

размером такие стихи, которые требовали большей нежности слога...» (Словарь древней и новой поэзии, ч. I, СПб., 1821, стр. 34).

¹¹ См. «Письмо некоего россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения», в котором Тредиаковский пишет: «...во стихи, в коих все стопы хорейские, или где хореев больше, чем других стоп, — суть наипрекраснейшие» (Тредиаковский. Стихотворения. Библиотека поэта «Советский писатель», 1935, стр. 356).

¹² Тредиаковский. Стихотворения, стр. 352.

¹³ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 15.

Ломоносов в историческом смысле оказался победителем не только в силу своего таланта, своего поэтического авторитета, но и потому главным образом, что книжный русский стих XVIII века по своему содержанию, по своей целевой установке был как раз ближе всего к ораторскому искусству — к искусству говорения, к искусству просветительской проповеди. Отсюда-то и абсолютное преобладание ямба в русской поэзии XVIII века.

До сих пор не до конца объяснен факт преимущественного использования ямбических размеров в философской лирике первой половины XIX века: в поэзии Веневитинова, Тютчева и др. Между тем и у них обращение к ямбу не было случайной прихотью и даже не являлось результатом следования чьим-то традициям, а определялось прежде всего природой их поэтического творчества, его характером и целенаправленностью. Философская лирика в XIX веке имела ярко выраженный монологический характер, иногда, как у Тютчева, она шла от внутреннего диалога. Стихи философские были родом поэтического *рассуждения* и, таким образом, были неразрывно связаны с речением, говорением. Вот этот-то речевой характер философской лирики и обусловил широкое обращение к ямбическим размерам вообще и к четырехстопному ямбу, как наиболее разговорному, в частности. Размер и здесь определялся идеологической заданностью, потребностями содержания.

За жанром баллады в истории русской поэзии со времен Жуковского прочно закрепились трехсложные размеры, особенно — амфибрахий. Это было обусловлено ритмической природой трехдольников. Б. М. Эйхенбаум писал: «... трехдольные размеры характерны своей монотонией и этим резко отличаются от ямба и хоря. Недаром они господствуют в балладной поэзии, где требуется именно монотония эпического сказа».¹⁴ К амфибрахию, как к среднему, самому нейтральному среди трехдольников и потому наиболее «монотонному», это, естественно, относится прежде всего.

Не случайным является в балладах и заметное пристрастие к таким метрическим композициям, при которых чередуется четырехстопный амфибрахий с трехстопным. Они преобладают у Жуковского — и не только у него.

Над страшную бездну дорога бежит,
Меж жизнью и смертью мчится;
Толпа великанов ее сторожит;
Погибель над нею гнездится.

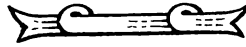
(«Горная дорога»)

Чем же объясняется широкое бытование этой композиционной схемы в жанре баллады? В историческом прошлом баллада неотделима была от музыки, от песенного исполнения. Но музыкальная трактовка баллады как-то осознавалась и тогда, когда баллада была уже лишена музыкального сопровождения. Это и проявилось в метрической композиции 4 : 3. Каждый второй стих в балладе оказывается более коротким, инерция четырехстопного стиха требует в нем в виде ритмической замены паузы, а эта пауза в стихе как раз и соответствует характерному музыкальному распеву в песне (мчи-и-тся).

Как мы могли убедиться, метрические особенности стиха играют не последнюю роль в истории русской поэзии. Сам русский книжный стих, его ритмика, его эмоциональная и смысловая выразительность никогда не были безразличны к размерам стиха. Метр не «разрывает», не «дробит», не «обесмысливает» речь — он помогает создавать в языке новые ценности. Всякое отрицание размеров как реальности в конечном счете

¹⁴ Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922, стр. 95.

основано на недоразумении. Отрицается, как правило, метр в его вульгарном, плоском понимании. Но в таком случае это имеет самое малое отношение к метру подлинному и к подлинной науке о метрах. Задача науки заключается не в том, чтобы отказаться от изучения стиха с точки зрения его метрических особенностей, а, напротив, в более глубоком, полном и всестороннем изучении всей системы русских метров. Как отметил Б. В. Томашевский, «только анализ метрики показывает механизм художественного оформления речи в свойствах, ей присущих, и показывает, что именно пробуждается в речи под влиянием стиха».¹⁵



¹⁵ Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 60.

К ВОПРОСУ О ПОДЛИННОМ СТИХОТВОРНОМ РАЗМЕРЕ ПУШКИНСКИХ «ПЕСЕН ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН»

1

Наш русский силлабо-тонический стих вырос (после малоудачных опытов с чистым силлабиком Кариона Истомина, Симеона Полоцкого и талантливейшего Антиоха Кантемира) на попытках подражать некоторым метрически простым видам стиха русской песни (хорейческое направление Тредьяковского) и некоторым особенностям иного европейского стиха (Ломоносов), хотя на самом деле ни русский песенный стих, ни, скажем, немецкий стих (с его частичной кваंटитативностью) не могли служить непосредственными образцами для нашего письменного (книжного) литературного стиха. С некоторой натяжкой можно было бы сказать, что русский «классический», «правильный», «метрический» стих создался с оглядкой на эти образцы, но, в сущности, он — явление совершенно самобытное, решительно отличающееся и от стиха русской песни, и от иного европейского стиха. Как бы опираясь на те особые случаи, когда некоторые определенные строки русского песенного стиха целиком совпадали с некоторыми строками иного европейского, по этим двум более или менее характерным образцам (в их частных совпадениях) и создался русский классический стих.¹ Ко времени Пушкина (расставшись с громоздкими формами XVIII века) русский стих полностью определился и мог уже блистать своими замечательными и общепонятными завоеваниями.

В 1834 году Пушкин обнаружил свои «Песни западных славян» (рукопись, к сожалению, до нас не дошла), где стихотворец сделал замечательную попытку ввести в обиход еще некоторые элементы русского народно-песенного и сказительско-былинного стиха, до тех пор за малыми (и незначительными) исключениями отвергаемые и не подвергавшиеся разработке.

Хорошо известно, что Пушкин очень любил старинный русский песенный и былинный стих и чрезвычайно ценил сборник «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова, цитировал его и, по свидетельству современников, говорил о нем не только с увлечением, но и с восхищением. Сборник этот представлял собой собрание песенных текстов, которые при исполнении сказителями распевались, и эти подлин-

¹ В старинном русском песенно-былинном стихе изредка попадаются чисто метрические стихи (с точки зрения нашей силлабо-тоники), например такого строения:

Молодец коня имал...

Дворянин, отецкой сын...

(«На Литовском рубеже», в кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 253, 255). Такой стих и для немца будет звучать тем же четырехстопным хореем.

ные песни во времена Пушкина еще бытовали в народе и пользовались огромнейшим (можно сказать, всенародным) распространением. Их знали с детства. Разумеется, дело не ограничивалось отбором Кирши, но этот сборник был типичен: тексты его были напечатаны; известно, что у Пушкина эта книга была.

Разумеется, тексты эти относились не столько к стихосложению, сколько в гораздо большей мере к песнесложению, и полного представления о самых песнях читатель получить не мог, если не был знаком с напевами. Нетрудно заметить по записям нашего старинного народного стиха, что (помимо всяких музыкальных норм!) в этом стихе имеется собственная, чисто стихотворная правильность. Даже при поверхностном чтении очевидно, что какой-то настойчивый и единообразный ритм в этих текстах (лишенных напева, мотива, музыкального сопровождения, т. е. признаков музыки) имеется. Этот ритм заметен любому читателю и, конечно, должен резко выявляться для уха стихотворца, а особенно такого стихотворца, каким был Пушкин, т. е. с интуицией по части звукописи стиха наилучшей, редкостной, изумительной. Легко понять, что русский стихотворец, привыкший к нашей стихотворческой системе (тонической или силлабо-тонической), не мог не заметить в этих лишенных музыкальных признаков записях старинных стихотворений те строки, которые не только очень похожи на привычные русские стихи, но иной раз в точности совпадают с ними. Таких стихов в записях старинных русских стихотворений довольно много. Кроме того, еще в 1812 году А. Х. Востоков-Остенек² изучал русский народный стих и указал на некоторые его правила. В этом стихе обычно бывает три слова, а ритм его держится не на счете слогов, но на счете ударений (которых, естественно, тоже три). Исключения имеются, но они не так уж часты (Востоков, стр. 105—106).

У Кирши Данилова легко заметить образцы стихов полнометрических в троесловных стихах. Например, пятистопные хорей:

Молода княгина испужалася...

со схемой

≈ — — — ≈ — — ≈

(эта строка полностью совпадает, исключая краезвучие, с пятистопным хореем самого привычного вида: «На груди утеса-великана» — Л е р м о н т о в) или трехстопные анапесты:

Хорошо корабли изукрашены...

со схемой

— — — — — — — — — —

² А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. «С.-Петербургский вестник», 1812, ч. II; в 1817 году выпущено отдельной книжкой (далее ссылки даются на изд. 1817 года); у Пушкина было это издание. О русском старинном стихе Востоков писал: «...пенье не имеет ничего общего с размером стихов. Пенье по большей части уравнивает долгие слоги с краткими, и нередко сии последние протягивает еще доле первых, превращая их из пиррихий в спондеи и даже в дисpondeи. При таковом превращении естественно пропадают ударения, составляющие основу стиха русского. Но тем удивительнее то, что основа сия столь ощутительна при чтении стихов, кои, конечно, для пения собственно, а не для чтения сочинены в одно время с их голосами! Не берусь изъяснить сего противоречия между мелодиею и просодиею русских песен, но оно существует; и природа, единственная учительница русских стихосложению, умела согласить независимое существование в русском стихе двух разных мер, т. е. пения и чтения» (стр. 156—157; курсив наш, — С. В.). Эти пронизательные слова Востокова и по сие время не имеют более рассудительной замены.

³ Тире означает ударный слог, лежащая скоба — неударный слог, тогда как тире со скобой над ним — ослабленное против метра ударение, когда ударный по метру слог не совпадает со словесным ударением. Другими словами, хорейская стопа заменяется стопой из двух неударных (условно), наподобие античного пиррихия. Белый называл такие случаи ускорениями. Акад. А. Н. Колмогоров недавно предложил термин «ослабление».

(что совпадает точно с обычной строкой трехстопного анапеста: «У тебя порошок я попрашивал...» — Некрасов). Но подобного рода стихи были уже использованы в силлабо-тоническом стихе, тогда как в народно-былинном стихе встречались и иные образования, как например:

Исполать тебе, добру молодцу...

Схема в этом случае будет не совсем обычна:

— — — — —

Однако встречаются стихи значительно более сложные, далеко отходящие от точной размерности силлабо-тонического стиха. В четырех-словных стихах отклонения от привычной стихотворческой «нормы» еще значительнее.

2

Итак, этот стих должен был под пером Пушкина приобщиться к нашей письменной словесности. Задача была такова: от стиха, который поется сказителем, перейти к стиху, который читается по книжке (и главным образом про себя), т. е. создать такой силлабо-тонический аналог песне, который передавал бы в некоторых основных чертах ее своеобразный характер. При этом известно, что в стихе три слова и что, в частности, в иных случаях он способен принимать в точности форму трехстопного анапеста и пятистопного хорей.

Очевидно, что прямое повторение этого стиха в силлабо-тонической форме неосуществимо, ибо русский литературный стих основывается на счете слогов и «сильное время» в нем является ударным слогом, тогда как стих, который поется и соотносится с музыкальными нормами отсчета, построен на чередовании долгих и кратких слогов, отсчет ведется на моры (как это было в древности у греков и римлян и как это происходит и поныне в эстонском или венгерском языках), а «сильное время» является долгим слогом. Правда, и в русском языке ударный слог несколько более длителен, чем неударный, но это различие не идет в сравнение с тем удвоением длительности, которое имеет место при отсчете на моры.

Начало стиха было очень часто анапестическим, что вполне естественно для пятистопного хорей с ускорением на первой стопе. Строки метрические, как анапест, так и хорей, заключали в себе по 10 слогов (в самом обычном случае, т. е. при трех словах).

Так называемый квантитативный стих (с отсчетом на моры), как известно, допускает *стяжение*, т. е. уменьшение числа слогов за счет увеличения длительности, и *растяжение*, т. е. увеличение числа слогов за счет уменьшения длительности, причем с довольно разнообразными вариациями. При имитировании этого явления в силлабо-тоническом стихе требовалось создать какой-то род слоговой компенсации. Решение было подсказано метрическими строками, которые существуют в записях, а именно — сопоставлением трехстопного анапеста и пятистопного хорей.

Известно, что в двусложных размерах (хорей и ямба) некоторые метрические ударения могут и не совпадать с естественными словесными ударениями, и это не нарушает стройности стиха. Обычный четырех-стопный хорей

Видит, весь сияя в злате...

со схемой

— — — — —

может принимать форму

Милых братьев поджидая...

со схемой

— — — — —

где на третьей стопе стиха метрическое ударение не подтверждается словесным (ускорение А. Белого). Ускорения нередко встречаются и по два в одном стихе, например в пятистопном хорее

Поддержала Зоя незнакомца...

со схемой

$$\underline{\cup} - \cup - \underline{\cup} - \cup$$

(т. е. с двумя ускорениями, на первой и на четвертой стопе). Однако такую строку можно рассматривать и как преобразованный трехстопный анапест, у которого первая анапестическая стопа остается без изменений, вторая, теряя один ударный слог, обращается в ямб, а третья, возрастая на один неударный слог, превращается в соединение ямба с пиррихием (так называемый пеон IV). Как и в случае с хореем, это составляет опять-таки ровно 10 слогов. Таким образом, возможно подобную строку пятистопного хорей, соблюдая точное равенство слогов в строке (изосиллабизм), рассматривать и как некий особый род анапеста. Переход этот на схеме изображается очень просто, и можно составить символическое равенство, где левая часть схематизована по двусложной схеме, а правая по трехсложной:

$$[(\underline{\cup} - \cup) + (-\underline{\cup}\underline{\cup}) + (-\underline{\cup})] = [(\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})]$$

или словесно:

$$(\text{пеон III} + \text{пеон I} + \text{хорей}) = (\text{анапест} + \text{ямб} + \text{пеон IV} + \text{краезвучный слог}).$$

Однако пятистопный хорей в роли ритмического двойника трехстопного анапеста способен еще варьировать, т. е. преобразования второй и третьей стопы могут быть переставлены, и получится:

За туманом ничего не видно...

со схемой

$$\underline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \cup - \cup$$

которую снова можно разбить на вариации анапестической стопы

$$[(\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})],$$

причем отличие от предыдущей разбивки состоит только в перестановке пеона и ямба. Нередко к этим двум формациям пятистопного хорей возможно отнести еще и хорейские строки, имеющие не два, но только одно ускорение — на четвертой или на третьей стопе. Это осуществимо в тех случаях, когда ударение на первой стопе можно рассматривать как сверхсхемное (лишнее по метру). Такого рода *замедления* (по терминологии Белого) очень часты в анапестах, как например в некрасовской строке

Днем и ночью на ней маскарад...

со схемой

$$\overline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} -$$

где тире над скобой означает лишнее (сверх метрической схемы) ударение. А это излишнее ударение можно отождествить с первым хорейским ударением. Тогда и строки типа

Кровь по сабле свежая струится...

могут рассматриваться как вариации анапеста

$$\overline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup}$$

или

$$[(\overline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})].$$

Случаи эти легко подвести под простую общую схему: допустим, что весь наш изучаемый цикл замышлен как трехстопный анапест, тогда, заменяя вторую стопу анапеста ямбом, а третью пеоном, мы получаем первую формацию хорей, заменяя же вторую стопу пеоном,

а третью ямбом, получаем вторую формацию хорей. Всего в классическом пятистопном хорее имеется примерно 14 формаций,⁴ но только две (или четыре) указанные выше допускают такое простое преобразование.

Однако когда мы рассматриваем эти символические равенства, в голову приходит вопрос: а возможно ли написать целую поэму подобным десятисложником, чередуя то хорей, то анапест? Подобный опыт был проделан в свое время стихотворцем Н. Ф. Щербиной в переложении сербской поэмы «Йово и Мара» (1860), где встречаем, например, такого рода последовательности стихов:

Йово к Фате своей воротился,
Он ей поднял с лица покрывало:
Ярким солнцем лицо заблестало,
Черны очи — самоцветным камнем,
Черны очи, слез полные очи...

четвертая строка этого отрывка — единственный хорей среди анапестов, и звучит эта строка неуместно, как бы срываясь с ритма. Конечно, Щербина был не столь искусный стихотворец, но во всяком случае эта попытка непосредственно соединить в одном произведении чистые анапесты с чистыми хорейми не только не кажется удачной, но даже до некоторой степени доказывает, что эти два как будто схожих размера попросту соединить нельзя.

У трехстопного анапеста и пятистопного хорей, впрочем, имеется еще одно весьма интересное совпадение. Довольно редко случается, что в пятистопном хорее встречаются три ускорения-пиррихия с такой расстановкой: ускорены первая, третья и четвертая стопа. Такова, например, строка былинного стиха

Убиралася и наряжалася...

Аналогами ей в силлабо-тоническом стихе могут быть либо строки пятистопного хорей с ускорениями на первой, третьей и четвертой стопах

Над реками, и над озерами...
Пред тобою я не виновата...
Топорами чуть не зарубил...

(атонируя слова «я» или «чуть»), либо на тех же правах строки трехстопного анапеста с ускорением на второй стопе (ускорением в трехсложной стопе будет стопа из трех неударных, античный трибрахий). Получаем две равносильных схемы:

$$(\cup\cup - \cup\cup\cup\cup - \cup)_{(2)} = (\cup\cup - \cup\cup\cup\cup - \cup)_{(3)}$$

Легко убедиться, что метрически нет разницы между этими схемами анапеста и хорей. Разница только в том, какие именно слоги надлежит снабжать ослабленным метрическим ударением: для хорей это будут первый слог, пятый и седьмой, тогда как для анапеста таким будет один слог, а именно шестой.⁵ Эти строки можно назвать *амбивалентными*, т. е. такими, которым мы можем присвоить и анапестическую и хорейскую природу. Вполне возможно, что среди хореев они нам покажутся хорейскими, среди анапестов — анапестическими. Надо сказать, что приведенный пример не единственный, но другие более сложны. Отметим, что в подобных сравнительно труднопроизносимых случаях легко

⁴ Под формой понимается одна из разновидностей данного размера, отличающаяся от других числом и расположением ускорений.

⁵ Трибрахий в метрическом стихе очень редок — у Блока на полторы тысячи анапестов один случай трибрахия. Но в вольном стихе он гораздо более привлекателен для стихотворца (лучше сказать: возникает сам собой!). Так, в поэме Щербиной на три с половиной сотни стихов имеются два трибрахия: «Ведь живого я не целовала» и «И руками их соединили».

возникают дальнейшие осложнения, например — не только ослабление метрического ударения на шестом слоге трехстопного анапеста (на ударном слоге второй стопы), но и полное исчезновение этого слога:

А и смилуйся, смилосердися...
(Былина)

или

И головушка бесталанная, ..
(Лермонтов)

со схемой

— — — — —

Любопытно, что строка с таким исчезнувшим ударным слогом довольно похожа на строку с трибрахией. Так, например, трибрахизованная строка (из былины) будет: «Напивались и наедались», тогда как строка с трибрахой паузой будет: «Со татарами, со башкирцами» — и при чтении различие легко ускользает от слуха. Так что эти две формы как бы способны заменять друг друга. Существование таких стихов, произносимых не без некоторого труда, вводит в этот стих как бы общую терпимость к неопределенностям (метрического характера) в строении стиха. Эти неопределенности несколько напоминают (довольно отдаленно, разумеется) разные словесные безделушки вроде скороговорок. Самая неотчетливость ритма в народном стихе — по сравнению с силлабо-тоническими метрическими стихами — играет немалую роль.

Русский язык от природы не квантитативен, непосредственно из текста выявить музыкальную сторону данного стиха невозможно, в тексте сохраняется как бы только отблеск, словно какие-то следы музыкальной квантитативности, но в записях текста песни остается своеобразная приятность, которая как бы подсказывает, что в этом неточном (по сравнению с силлабо-тоническим метром) стихе имеется собственная система. Система эта по-своему последовательна и отчетлива, но границы, в которых она существует, не так просты и не так резко (раз навсегда) очерчены, как в силлабо-тоническом, привычном нашем стихе.

Случай перехода пятистопного хорей в анапест (и обратно) дает нам ключ к систематизации вольного стиха:⁶ если два отклонения от анапестического метра — и при этом отклонения *противоположные* — дают нам примеры видоизменений народного стиха в пределах равносложности, т. е. без нарушения в одном стихе основного числа слогов (десяти), то следующей стадией видоизменений метра (постепенного отступления от отчетливости силлабо-тоники) должны, очевидно, оказаться сравнительно легкие нарушения изосиллабизма, которыми могут быть, с одной стороны, добавление лишнего слога (одна прибыльная

⁶ Термин «вольный стих» восходит к Востокову, который писал: «...стихи... бывают вольные, т. е. неравносложные» (стр. 122). Мы можем предложить следующие наименования для разновидностей нашего стиха: 1) чистый метрический стих, 2) метрический — *стопозаменный* (двусложники с четырехсложниками, ямбы или хорей с пеопами), 3) метрический разностопный (нередко именуется «вольным»), 4) вольный стих в собственном смысле слова, стопоразличный или *стопопеременный*, 5) вольный разностопный (так называемый «свободный»). Отличать стопозаменный стих от стопопеременного, т. е. обычный («классический») от вольного, необходимо, ибо весь ритм этих стихов существенно отличен. В стихе Маяковского «Дней бык пег» (из «Левого марша») каждое односложное слово резко выделяется ритмически, тогда как в обычном стихе, например в строке «Снег шел, звездочками серебряся», никаких ритмических разрывов меж тремя схожими ударениями мы не замечаем (в конце концов ради наглядности можно даже взять те же самые слова: «Дней бык пегую морду просунул...» — вся сила в том, что у Маяковского *каждое слово* есть стопа, а в анапестическом шутовском примере из этих трех слов составлена одна стопа).

стопа) или убавление одного (полагающегося по метру) слога (одна избыточная стопа), но не вместе в одной и той же строке — как в случае перехода от анапеста к хорю, а по отдельности на одну строку. Принимая во внимание тягу к несколько сказочной, немного шутливой неопределенности народного стиха, к словесной безделушке — скороговорке, можно понять, что такие отклонения становятся вполне допустимыми. Но если так, то иной раз — много реже — возможны и отклонения более сложного характера (добавляется или убавляется не один, но *два* слога, а кроме того, различные отклонения комбинируются друг с другом).

В силлабо-тоническом стихе мы встречаем нередко (как уже говорилось выше) сверхсхемные ударения (сверх того, что полагается по метру), отклонения от метра, которые Белый называл замедлениями (Жирмунский называет это явление отягчением), как например в ямбе

Бьет полночь. — Вдруг рукой тяжелой...

со схемой

⏑ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

или в амфибрахии

Князь тихо на череп коня наступил...

со схемой

⏑ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —

где слова «бьет» и «князь» попадают на «слабое время» по метру. В ямбе мы встречаем сверх того инверсии (перестановки ударения), когда ямб заменяется хореем (получается так называемый хориямб):

Нет, не покинул я тебя...

со схемой

⏑∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Обычно народный стих переполнен такого рода отступлениями (и нередко на разных стопах), что также расстраивает стройное течение ритма, вводя элементы некоторой неустойчивости, как бы произвола.

Сообразясь со всеми этими многочисленными отличиями и оговорками, со всем тем, что можно сказать о народном стихе русском, так, как он представляется в записях рецитаций сказителей, попробуем формулировать, сколь возможно определенно (если не точно), в каком же виде задача эта предстала перед Пушкиным и какое решение он нашел для нее? Разумеется, читатель должен постоянно иметь в виду, что хотя в рукописях Пушкина и сохранились (см. примеч. 14) наброски метрических схем для размера народного стиха, невзирая на то, что большинство указанных особенностей было, конечно, ему знакомо (на живых примерах), но все свои решения Пушкин принимал чисто интуитивно, руководствуясь в каждом отдельном случае своей поразительной чуткостью к стиху, которая определила всю систему вольного стиха «Песен западных славян». Исследование, однако, показывает, что это были не отдельные решения, но поистине целая система. Целая система, повторяем, интуитивно найденная и построенная.⁷

⁷ В нашем исследовании были использованы все стихи из «Песен западных славян» (исключая четырехстопные хорей: «Похоронная песня Иакинфа Маглановича», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Вурдалак» и «Конь»), а кроме того отдельные пьесы: «Песни о Стеньке Разине» («Как по Волге-реке, по широкой...»), «Всем красны боярские конюшни...», «Еще дуют холодные ветры...», «Меню Вуич грамоту пишет...», «Что белеется на горе зеленой...», «Сказка о рыбаке и рыбке» — всего 17 пьес. Должно указать, что в процессе изучения стиха выяснилось, что общий состав стихов не совсем однороден, и они были разбиты на три группы, однако мы не имеем возможности здесь входить в эти подробности. Данное сообщение представляет собой облегченное изложение всего лишь одной главы из нашей будущей книги.

3

После всех этих разъяснений нам необходимо установить некоторую общую точку зрения на вольный стих Пушкина, что, естественно, будет представлять собой некоторую систему допущений, которую в дальнейшем мы сможем проверить, сличая выводы из нее с тем, что дает прямое наблюдение. Чем более правдоподобными окажутся эти выводы, тем более будет заслуживать доверия и наша система допущений. Надо отметить и подчеркнуть, что статистико-математическое рассмотрение тем особенно и ценно, что оно с неизбежностью требует некоторой обобщенной системы в качестве основы для анализа.

Первым нашим допущением является констатация того, что стих этот троесловен, т. е. строка (отдельный стих) содержит в себе, как правило, три слова.

Второе допущение — стих всюду имеет женское краезвучие (клаузулу); былинный стих, как известно, предпочитает дактилическое, однако оно излишне подчеркивает своеобразие стиха, и Пушкин был прав, избрав женское, менее заметное (известное ему по русским песням).

Третье допущение является констатацией того, что вольный стих в большинстве случаев (более 90%) имеет анапестический зачин, другими словами — двусложную анакруссу.

Четвертое допущение касается метрической основы этого стиха. Еще акад. Ф. Е. Корш отметил (1898), что в вольном стихе имеются метрические строки — пятистопный хорей и трехстопный анапест;⁸ естественно один из этих размеров принять за основу, тем более, что встречаются они в пушкинском стихе примерно поровну (около 30% того и другого). Однако хорей употребляется в четырех видах (две формации пятистопного и по одной четырехстопного и шестистопного), тогда как анапест (не имеющий обычно стопозаменных ходов, т. е. ускорений, или трибрахийев) обладает только одной единственной формацией, которую и разумно принять за основу. Выше были даны примеры того, как одна и та же строка схематизируется и по двусложной схеме (как хорей) и по трехсложной (как анапест); подобная двойная схематизация может быть проведена для любой строки из пушкинского вольного стиха, однако опыт показал, что трехсложная схема по ряду причин предпочтительнее.

Разумеется, любую анапестическую строку можно схематизовать по двудольной схеме, допуская, что и в хорее бывают убыльные (односложные) стопы. Например, возьмем наудачу строку: «Край полы у султана целует...» — явно анапестическую; допустим, что это хорей с убыльными стопами. Получим схему

— ∪ — * ∪ — ∪ * ∪ — ∪

где звездочка обозначает пропущенный слог. В схему приходится вводить пеон III, т. е. рассудку вопреки, после пропуска слога необходимо еще вводить ускорение, а кроме того, второй звездочкой пометить пропуск ударного слога (пиррихонидная пауза!!). А в результате получается двенадцатисложная строка, короче говоря, невероятная путаница, где отличить осмысленное от пустого пагромождения нет возможности. Некоторые строки можно схематизовать по-разному, что ведет к новым трудностям, ничего не облегчая и не поясняя. Попытка Томашевского (1916) свести пушкинский вольный стих к сплошному хорюю кончилась тем, что исследователю пришлось поправлять стихи Пушкина. Однако

⁸ Примеры пятистопных хореев приводились выше; примеры шестистопного хорей (из былинны): «А поил-кормил дружинишку хоробрую...», «А и молодую Елену Александровну...»; четырехстопного: «Красны девицы позорити...». См. ниже в списке примеров, примеры №№ 11 и 6.

при всем уважении к Томашевскому немислимо поверить, чтобы Пушкин обладал ритмическим чутьем более слабым, чем Томашевский. Трехсложная схема более правдоподобна, никаких «поправок» к пушкинскому творению она не требует.

Сверх того, был проведен специальный опыт по случайным выборкам из прозы (было использовано около 30 тысяч слов нашей первоклассной прозы XIX века); каждая выборка заключала в себе три слова, и эти случайно образовавшиеся троесловия подтвердили, что анапест является как бы метрическим центром (нормой, серединой, медианой в статистическом смысле) такого рода словесных образований. Следовательно, в строении самого языка (литературного, конечно) имеется эта тенденция⁹ к трехсложной «норме», отступления от которой отсчитываются очень просто и большинство которых имеет в пушкинском стихе свое достаточно точное (в общем) воплощение.

Пятое допущение представляет собой предположение о переменной стопе, т. е. о стопе с переменным числом неударных слогов. Это допущение является как бы развитием предыдущего (четвертого) и касается самых границ вариаций переменной стопы. Оно формулируется так: исходная (срединная) анапестическая стопа вольного стиха может испытывать изменения в обе стороны (плюс или минус) на один или два неударных слога, т. е. или возрастать на один-два неударных слога, либо убывать на те же один-два неударных слога; чаще на один и реже на два (стопоразличный или стопопеременный стих).

Принимая все эти пять допущений (из коих первые три являются просто результатами прямых наблюдений,¹⁰ тогда как два других — осторожные, но необходимые гипотезы, значение которых выяснится далее), можно вывести, что строка вольного стиха «Песен западных славян» определяется *тремя постоянными* характеристиками (параметрами) — числом слов, зачином и краезвучием — и двумя *переменными*:

1) переменная стопа во втором положении (по порядку от начала строки),

2) переменная стопа в третьем положении.

Другими словами: первая стопа обычно является анапестом, а две другие варьируют. Поскольку, как указано, нормой мы считаем трехсложную стопу (анапест) и допускаем отклонения в числе неударных слогов на один или два слога в ту и в другую сторону, т. е. больше или меньше нормы на один или два слога, то мы и получаем пять вариаций переменной стопы: $(3 - 2 = 1)$, $(3 - 1 = 2)$, (3) , $(3 + 1 = 4)$, $(3 + 2 = 5)$, т. е. стопа в 1 слог, в 2, в 3, в 4 и в 5, где ударный слог всегда один, а меняется число неударных. Таким образом мы и получаем пять различных стоп:

1) односложная стопа, состоящая из ударного слога (соответствует нормальной стопе, утеравшей два неударных слога),¹¹

2) двухсложная стопа типа ямба (соответствует нормальной, утеравшей один неударный),

3) нормальная стопа типа анапеста,

4) четырехсложная стопа типа педона IV (соответствует нормальной с одним избыточным неударным),

⁹ См. наше сообщение в журнале «Теория вероятностей и ее применения» (1964, вып. 2, стр. 271).

¹⁰ Тонкий и трезвый мыслитель С. И. Вавилов в своей превосходной книжке о Ньюtone (2-е изд., Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 127) говорит по поводу физики Ньютона: «Принципы — аксиомы физики — доказуемы только опытом, они могут быть логически и не доказуемы. Принципы — это обобщенные опытные факты».

¹¹ Востоков отмечал: «...бывают между сказочными стихами такие, в коих одно ударение непосредственно следует после другого» (стр. 144).

5) пятисложная стопа — четыре неударных и один ударный (соответствует нормальной с двумя избыточными неударными).

Все эти пять стоп могут встречаться как во втором, так и в третьем положении (на второй и на третьей стопе), но встречаются они с различной частотой, т. е. вероятность их появления в стихе различна.

Как видит читатель из наших допущений, речь идет о том, из каких элементов формируется строка вольного стиха, однако надо представлять себе, что эти элементы существуют *только в парных комбинациях*, каждая из которых есть *целый стих*, в силу чего дать примеры на каждую отдельную вариацию нельзя. Таким образом, это наше перечисление пяти основных стоп есть пока еще не что иное, как необходимый вывод из пяти наших допущений.

Поскольку основных вариаций у нас должно быть пять и поскольку каждая из них возможна как во втором, так и в третьем положении, ясно, что всех попарных комбинаций может быть двадцать пять ($5 \times 5 = 25$). Однако Пушкин, опираясь в известной мере на соображения равносложности строк (изосиллабизм), из всех этих двадцати пяти возможностей выбрал только восемнадцать.

4

Перейдем теперь к реальным пушкинским примерам комбинаций наших переменных стоп, но для того чтобы сократить объяснения, введем численные обозначения наших пяти переменных стоп. Каждую стопу мы будем обозначать числом, равным числу слогов переменной стопы, что совпадает в то же время и с порядковым номером нашего списка варьирующих стоп:

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| 1) односложная стопа (макрос) | обозначается числом 1, |
| 2) двусложная (дуоль) | — числом 2, |
| 3) трехсложная, нормальная (анapest) | — числом 3, |
| 4) четырехсложная (квартоль) | — числом 4, |
| 5) пятисложная (квинтоль) | — числом 5. |

Комбинации стоп, т. е. целые строки, мы будем обозначать двумя числами в скобках, разделенными точкой с запятой. Так, трехстопный анапест (т. е. две трехсложные стопы во втором и в третьем положении... читатель не должен забывать, что в первом положении, в зачине, всегда подразумевается анапестическая стопа и ее поэтому нет надобности каждый раз особо указывать!) обозначается (3; 3); пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе обозначается (2; 4) и так далее.

Отметим теперь наиболее важные комбинации переменных стоп, встречающиеся чаще других, т. е. имеющие наибольший вес (долю) во всей совокупности стихов, а сверх того обладающие и весьма примечательными принципиальными свойствами. Одной из важнейших комбинаций является уже не раз упоминавшийся анапест (3; 3), который у Пушкина встречается 304 раза (на все 1021 стих), т. е. составляет 29,78%. Следующими по важности являются различные хорейские комбинации, которые бывают четырех видов:

- 1) пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе, т. е. комбинация (2; 4), встречается 212 раз (20,76%);
- 2) пятистопный хорей с ускорениями на первой и третьей стопе, т. е. комбинация (4; 2), встречается 73 раза (7,15%);
- 3) шестистопный хорей, т. е. комбинация (4; 4), встречается 29 раз (2,84%);
- 4) четырехстопный хорей, т. е. комбинация (2; 2), встречается 1 раз (0,10%).

Всего хорей встречаются 315 раз (30,85%). Другими словами, количество анапестов и хореов почти одинаково и в общем составляет 619 случаев (60,63%). Примеры будут даны ниже.

Из всех пятистопных хореов у Пушкина чаще всего используется хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе; он в «Песнях» повторяется 212 раз, тогда как чистый анапест — 304 раза, так что эта формация хорей употребляется только на 30% (примерно) меньше, чем анапест. Это создает некоторые особенности в составленной нами таблице (см. стр. 131), которые заметны на кривой итогов (суммарной строке таблицы — кривой распределения численностей, как говорят математические статистики) как для горизонтали, так и для вертикали. На кривой распределения второй стопы заметна скошенность (асимметрия) в одну сторону, на кривой третьей стопы — в другую, ибо большая численность ячейки (2; 4) оказывает давление на эти итоги. Это очень заметное возвышение одной из формаций хорей над другими явилось причиной некоторых переоценок размера «Песен» (сербский эпос нередко переводили чистым пятистопным хореем, так поступал, например, Майков, но в том же поверхностном решении повинен, впрочем, был и Гете).

Третьей важнейшей разновидностью комбинаций вольных стихов являются различные анапесто-хорейческие гибриды (смешанные строки), образованные дуолями и анапестами, анапестами и квартолями. Это наиболее важные и наиболее частые из гибридов, ибо все остальные, в которые входят, кроме перечисленных, еще макросы и квинтоли, сравнительно очень редки. Этим важным гибридам имеется четыре вида: анапесто-хорей (3; 2), хорео-анапесты (2, 3), анапесто-пеоны (3; 4) и пеоно-анапесты (4; 3). Все эти четыре вида гибридов (мы будем их называть, по причинам, о которых — ниже, *крестовыми* гибридами) занимают в общей совокупности стихов довольно видное место — их 314, или 30,75%. Таким образом, анапесты, хорей и крестовые гибриды вместе дают 933 случая, или 91,38%, и на долю редких гибридов остается менее 9%. Отметим, что первые два вида крестовых гибридов суть убыльные гибриды, вторые два — прибыльные.¹²

После этих необходимых пояснений приведем примеры всех восемнадцати пушкинских комбинаций. Рядом с каждым примером указывается (где возможно) традиционно метрическое наименование, наши собственные (уже указанные) термины для некоторых случаев, а также — число слогов в данной строке, комбинации, число случаев и %:

1) (1; 5), редкий гибрид, «И вошел в церковь святого Спаса», 10 слогов, встретился 6 раз (0,59%),

2) (1; 4), редкий гибрид, «Перед ним красная девица», 9 слогов, встретился 21 раз (2,06%),

3) (2; 5), редкий гибрид, «Отрубили голову Радивою», 11 слогов, встретился 12 раз (1,17%),

4) (2; 4), пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе, «Ей старик с поклоном отвечает», 10 слогов, встретился 212 раз (20,76%),

5) (2; 3), важный гибрид, хорео-анапест, «Распорол он мертвое тело», 9 слогов, встретился 97 раз (9,50%), этот гибрид из-за убыльной стопы во втором положении можно назвать «убыльным гибридом»,

¹² Метрические схемы всех гибридов приведены в сводной таблице (см. вклейку). Гибрид есть строка вольного стиха; что касается крестовых гибридов, то убыльный гибрид меньше нормы, прибыльный — больше ее на один слог, ибо крестовый гибрид есть соединение нормальной стопы с убыльной или прибыльной. Если же в строке встречаются вместе убыльная стопа и прибыльная, то гибрида не получается, но анапестическая (нормальная) строка превращается в хорейскую (число же слогов строки остается неизменным).

6) (2; 2), четырехстопный хорей, «К красной девке в гости скачет», 8 слогов, встретился 1 раз (0,10%),

7) (3; 5), редкий гибрид, «Наконец он на родину воротился», 12 слогов, встретился 2 раза (0,20%),

8) (3; 4), важный гибрид, прибыльный, анапесто-пеон, «Поминутно сестрице повторяет», 11 слогов, встретился 87 раз (8,58%),

9) (3; 3), метрический трехстопный анапест, «Говорит незнакомый прохожий», 10 слогов, встретился 304 раза (29,78%),

10) (3; 2), важный гибрид, убыльный, анапесто-хорей, «Им нельзя из пещеры выйти», 9 слогов, встретился 48 раз (4,70%),

11) (4; 4), шестистопный хорей с ускорениями на первой, третьей и пятой стопе, «Королевичу Елица не внимает», 12 слогов, встретился 29 раз (2,84%),

12) (4; 3), важный гибрид, прибыльный, пеоно-анапест, «Испугалась молодая Елена», 11 слогов, встретился 82 раза (8,03%),

13) (4; 2), пятистопный хорей с ускорениями на первой и третьей стопе, «И затрясся вурдалак проклятый», 10 слогов, встретился 73 раза (7,15%),

14) (4; 1), редкий гибрид, «Не садися не в свои сани», 9 слогов, встретился 4 раза (0,39%),

15) (5; 4), редкий гибрид, «Всякую ей оказывали милость», 11 слогов, встретился 2 раза (0,20%),

16) (5; 3), редкий гибрид, «Говорит она своему господину», 12 слогов, встретился 19 раз (1,86%),

17) (5; 2), редкий гибрид, «Что белеется на горе зеленой», 11 слогов, встретился 17 раз (1,66%),

18) (5; 1), редкий гибрид, «Вся свечами озарена церковь», 10 слогов, встретился 5 раз (0,49%).

Теперь, когда читатель ознакомился со всеми восемнадцатью видами строк пушкинского вольного стиха, мы можем расклассифицировать все эти восемнадцать видов в сводной таблице, где снова в точности (с добавлением еще и метрических схем) повторяются все комбинации, их наименования и примеры, но на этот раз так, чтобы читатель мог следить за тем, из соединения каких элементарных стоп получается та или иная комбинация.

5

После всего сказанного, когда читатель получил возможность вполне ознакомиться со всеми нашими допущениями и со всем нашим материалом, можно приступить и к заключительной части нашего анализа. Однако перед этим мы должны вкратце коснуться вопроса об изучении связей в массовых явлениях с точки зрения математической статистики (которая является разделом теории вероятностей). Всякому человеку со средним образованием известно понятие функции, математической зависимости. Так, площадь круга является функцией длины радиуса, т. е. каждой определенной длине радиуса соответствует в точности определенная величина площади круга. Но в целом ряде иных явлений мы встречаемся с менее определенными, менее точными связями, которые не обязательно оправдываются в каждом отдельном случае, однако справедливы в общем и среднем. Такова, например, связь роста отца и роста дочери. Не обязательно, чтобы у рослого отца была и дочь рослая, но если из всей обследуемой совокупности отобрать группу рослых отцов, то в среднем и группа их дочерей будет иметь рост более высокий, чем остальные, хотя отдельные случаи и будут подтверждать это правило только в ослабленной степени. Такая связь (или зависимость) двух явлений, справедливая только в общем и среднем, именуется кор-

Сводная таблица по «Песням западных славян»

Во II положении В III положении	(1) макрос	(2) дуоль	(3) анapest	(4) квартоль (пеон)	(5) квинтоль	Сумма и %
(5) квинтоль	№ 1. Редкий гибрид (макрос—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «И вошел в церковь святого Спаса»; ч. = 6; 0,59%; 10 слогов	№ 3. Редкий гибрид (дуоль—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Отрубили голову Радивою»; ч. = 12; 1,17%; 11 слогов	№ 7. Редкий гибрид (анapest—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Наконец он на родину воротился»; ч. = 2; 0,20%; 12 слогов			ч. = 20; 1,96%
(4) квартоль (пеон)	№ 2. Редкий гибрид (макрос—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Перед ним красная девица»; ч. = 21; 2,06%; 9 слогов	№ 4. 5-стопный хорей с уск. I + IV ст. (дуоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Ей старик с поклоном отвечает»; ч. = 212; 20,76%; 10 слогов	№ 8. Важный гибрид, прибыльный, анapestо-пеон; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «По минутно сестрице повторяет»; ч. = 87; 8,58%; 11 слогов	№ 11. 6-стопный хорей, уск. I + III + V ст. (квартоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Королевичу Елица не внимает»; ч. = 29; 2,84%; 12 слогов	№ 15. Редкий гибрид (квинтоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Всякую ей оказывали милость»; ч. = 2; 0,20%; 11 слогов (+ анакруса)	ч. = 351; 34,38%
(3) анapest		№ 5. Важный гибрид, убыльный, хорео-анapest (дуоль—анapest); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Распорол он мертвое тело»; ч. = 97; 9,50%; 9 слогов	№ 9. Метрический анapest 3-стопный; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Говорит незнакомый прохожий»; ч. = 304; 29,78%; 10 слогов	№ 12. Важный гибрид прибыльный, пеон-анapest; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Испугалась молодая Елена»; ч. = 82; 8,03%; 11 слогов	№ 16. Редкий гибрид (квинтоль—анapest); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Говорит она своему господину»; ч. = 19; 1,86%; 12 слогов	ч. = 502; 49,17%
(2) дуоль		№ 6. 4-стопный хорей с уск. I ст. (дуоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «К красной девке в гости скачет»; ч. = 1; 0,10%; 8 слогов	№ 10. Важный гибрид, убыльный, анapestо-хорей; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Им нельзя из пещеры выйти»; ч. = 48; 4,70%; 9 слогов	№ 13. 5-стопный хорей, уск. I + III ст. (квартоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «И затрясся вурдалак проклятый»; ч. = 73; 7,15%; 10 слогов	№ 17. Редкий гибрид (квинтоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Что болеет на горе зеленой»; ч. = 17; 1,66%; 11 слогов	ч. = 139; 13,61%
(1) макрос				№ 14. Редкий гибрид (квартоль—макрос); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Не садися не в свои сани»; ч. = 4; 0,39%; 9 слогов	№ 18. Редкий гибрид (квинтоль—макрос); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Вся свечами озарена церковь»; ч. = 5; 0,49%; 10 слогов	ч. = 9; 0,88%
Сумма и %	ч. = 27; 2,65%	ч. = 322; 31,53%	ч. = 441; 43,20%	ч. = 188; 18,41%	ч. = 43; 4,21%	ч. = 1021; 100,00%

Примечание. Пустые ячейки таблицы обозначают, что соответственные им комбинации переменных стоп в вольном стихе Пушкина не встречаются; ч. — число случаев.

реляционной связью.¹³ Для нее существует специальный показатель, коэффициент корреляции, изменяющийся от -1 до $+1$; эти крайние случаи соответствуют точным (функциональным) связям, когда же коэффициент равен нулю, то связи нет. Если ввести некоторые элементарные преобразования, то коэффициент корреляции можно рассматривать как нечто вроде общеизвестного коэффициента пропорциональности (откуда ясно, что этот показатель хорошо оценивает только так называемые «линейные» связи, т. е. наименее сложные). Комбинационная таблица (в том виде, примерно, как дана у нас ниже) в то же время является и корреляционной таблицей. Разумеется, в корреляционной таблице нет ни примеров, ни схем — там в каждой ячейке (клетке) указывается только число случаев (численность), когда одна из переменных (стопа во втором положении) принимает такое-то значение, а другая (стопа в третьем положении) некоторое иное значение. Под «значением» стопы будем понимать число слогов в стопе.

Отметим, что для того чтобы выяснить, сколько слогов дает строка, относящаяся к данной ячейке, следует сложить числа в заголовке данного столбца и боковике данной строки и прибавить к ним 4 (сумму слогов зачина и краевучного слога). Например, анапестическая строка, которую мы обозначаем (3; 3), включает в себе 10 слогов, ибо $3 + 3 + 4 = 10$; таким же образом по обозначению можно определить число слогов и любой другой комбинации.

В общем и целом корреляционная таблица позволяет разобраться в том, существует ли связь между двумя признаками явления и какова она. Она дает (в первом приближении) представление о некоторой закономерности, связывающей два признака, а отсюда возникает возможность судить о ее смысле, значении, причинных связях. Мы получаем в руки ценное указание о строении изучаемого явления, а следовательно, наш аналитический кругозор сильно расширяется, и, что не менее важно, формируются соображения по части обобщения всего явления в его целокупности.

Значение корреляционной таблицы еще и в том, что она, предоставляя возможность сделать важные выводы о наличии связи между двумя явлениями и ее характере, позволяет судить об устойчивости этой связи и даже в известной мере о возможности равновесия между явлениями.

Итак, рассмотрим таблицу.

Комбинации переменных стоп вольного стиха

Во II положении		(1) (—)	(2) (∪—)	(3) (∪∪—)	(4) (∪∪∪—)	(5) (∪∪∪∪—)	Сумма по третьей стопе
(∪∪∪∪—)	(5)	6	12	2	—	—	20
(∪∪∪—)	(4)	21	212	87	29	2	351
(∪∪—)	(3)	—	97	304	82	19	502
(∪—)	(2)	—	1	48	73	17	139
(—)	(1)	—	—	—	4	5	9
Сумма по второй стопе		27	322	441	188	43	1021

¹³ Читатель должен принять во внимание, что в наши дни под мощным влиянием бурно развивающейся математической лингвистики и в связи с замечательными трудами акад. А. Н. Колмогорова в стихотворение входят сильные математи-

Если от срединной ячейки ее (3; 3) отступить на один строй во все стороны, то получится квадратная табличка в девять ячеек, которую мы будем называть *центральным квадратом* (см. ниже): в середине его находится ячейка анапеста, по углам четыре хорейских ячейки, т. е. (2; 4), (4; 2), (4; 4) и (2; 2); вокруг ячейки анапеста расположены важные гибриды (4; 3), (3; 4), (2; 3) и (3; 2); гибриды эти лежат вокруг центра *крестом*, почему и называются *крестовыми* гибридами. Отметим, что при рассмотрении изменения стиха ко времени (динамики его) вольный стих редко выходит за пределы центрального квадрата, но если и случается выброс за пределы квадрата, то обычно это ограничивается одной строкой, а затем стих возвращается в центральный квадрат, примерно на манер явления упругой устойчивости.

Центральный квадрат комбинационной таблицы

	(2)	(3)	(4)
(4)	5-ст. хорей (уск. I и IV ст.)	Гибрид приб., анапесто-пеон	6-ст. хорей
(3)	Гибрид уб., хорео-анапест	Анапест	Гибрид приб., пеоно-анапест
(2)	4-ст. хорей	Гибрид уб., анапесто-хорей	5-ст. хорей (уск. I и III ст.)

Прибыльных гибридов встречается больше, чем убыльных (16,55% против 14,20%), что связано с некоторыми особенностями в строении стиха и отражается в корреляционной таблице. Если разбить таблицу на диагонали, то по главной диагонали (средней, из левого верхнего угла в правый нижний), от ячейки (1; 5) до ячейки (5; 1), лежит 600 случаев (6 + 212 + 304 + 73 + 5), т. е. 58,77%, тогда как по верхней (укороченной) диагонали, от ячейки (2; 5) до ячейки (5; 2), — 198 случаев (19,39%), а по нижней укороченной диагонали, от ячейки (1; 4) до ячейки (4; 1), — только 170 случаев (16,65%), т. е. по нижней диагонали лежит меньше случаев, чем по верхней. В некоторой степени это определяется влиянием стихов с амфибрахическим и дактилическим зачином (которые скопляются в силу изосиллабизма в правом верхнем углу таблицы), но в определенной мере отражает и общие тенденции пушкинского вольного стиха, который как бы подчеркивает значение кварталей.

Важная роль крестовых гибридов заключается в том, что именно они-то и создают тот мягкий общий фон ритмического единства, который дает возможность свободно объединять в одной поэме два различных (и при этом точных!) размера. Щербина, об опыте которого мы упоминали выше, не знал этого тонкого секрета музыки вольного стиха. А Пушкин знал — и ранее всего потому, что он изучал наш старинный народный стих,¹⁴ в котором эти гибриды имеются и даже в изобилии. Ибо у того же Кириши Данилова можно найти такие стихи:

ческие методы; неизбежность этого легко понять, сообразуясь с тем, что сложнейшие явления закономерностей в стихе не поддаются разрешению элементарными способами.

¹⁴ В пушкинских черновиках встречаются метрические схемы вольного стиха — Пушкин внимательно рассматривал эти ритмы. Одна запись — спор с Гнедичем о гекзаметре — приведена в книге Б. В. Томашевского «Стих и язык» (Гослитиздат, М.—Л., 1959, вклейка меж стр. 218 и 219). О других см. в книге «Рукою Пушкина» («Academia», М., 1935) и в статье Томашевского в «Литературном наследстве» (т. 16—18; 1934, стр. 277—278).

Натянул он тугой лук за ухо...
 А ты втапору будь готовая...
 Атаман Касьян сын Михайлович...

и немало других в том же роде. Именно на почве этой необычайной поэтической наблюдательности родились пушкинские стихи:

На перине Елица почивала...
 Полна крови глубокая могила...
 Да гремучие серьги золотые...
 Расскажи-ка мне лучше хорошенько...

типа (3; 4). Или:

Басурманскою чалмою покрытый...
 И сказала своему господину...
 И с молитвою на улицу вышел...
 Между ими тонковерхая елка...

типа (4; 3). Далее:

Лежит в люльке маленький мальчик...
 Короля султан осаждает...
 И ушла в глубокое море...
 Перед ним изба со светелкой...

типа (2; 3). Наконец:

Воротись, поклонися рыбке...
 Жемчуги огрузили шею...
 Разорвут на четыре части...
 Ничего не сказала рыбка...

типа (3; 2).

И все эти стихи, как замечает, конечно, читатель, идут один за другим совершенно мягко и звучат вполне уместно и естественно. В этом-то и сила пушкинского ритмического построения, что он нашел необыкновенно стройные формы для своего вольного стиха, где смешанные (гибридные) комбинации незаметно подготавливают смешение, а затем уже и подлинное слияние двух совершенно разных размеров, анапеста и хоря.

Внимательно рассматривая нашу комбинационную таблицу, можно сделать ряд важных выводов:

1) чем длиннее вторая стопа, тем короче третья, и наоборот (случай так называемой *отрицательной* корреляции);
 2) по диагонали таблицы (из левого верхнего угла в правый нижний) идут строки с нормальным числом слогов — десятисложные, причем если встречаются строки с большим против нормы количеством слогов, то число их уравнивается примерно таким же числом строк с меньшим против нормы количеством слогов;

3) строение всей таблицы в целом (распределение численностей и их величины) удовлетворяет самым строгим математическим требованиям (так называемый случай *нормальной* корреляции); чем ближе наблюдаемая связь к точной (функциональной), тем она считается более тесной (сжатой определенными границами); в данном случае мы имеем дело с довольно высокой (тесной) связью, во всяком случае совершенно исключая возможность предположить, что все это произошло в результате случайного стечения обстоятельств (коэффициент корреляции = -0,58);

4) указанные обстоятельства ведут нас к заключению, что все явление вольного стиха в целом *устойчиво* и находится в состоянии гармонического равновесия в смысле органической соразмерности своих частей.¹⁵

¹⁵ Пытаясь составить искусственный пример сочетания макроса с анапестом, замечаешь, что это «не получается»... Но оно потому и не получается, что это

Соображаясь со всеми этими исключительной важности выводами, мы теперь имеем основание прийти к таким заключениям:

1) раз наши допущения ведут нас непосредственно к ряду столь определенных выводов, простота, правдоподобие и логика которых нигде не нарушаются, мы вправе думать, что и допущения наши основательны и отражают действительное положение вещей,

2) а раз это так, то отсюда с необходимостью вытекает общий вывод: изложенная система вольного стиха и является тем тонко интуитивным решением, которое Пушкин дал для своей артистической задачи; причем это построение не является копией со старинного русского стиха — это беспримерный в русской поэзии образец совершенно нового стиха, построенного великим поэтом, *взыскательным художником* вровень с его собственными высокими требованиями к русскому стиху.

6

Теперь, когда результаты нашего анализа вольного стиха (в упрощенном изложении) известны читателю, можно задать себе еще вопрос: какого же рода стихосложение было здесь осуществлено Пушкиным? Несомненно, что это — некоторое развитие силлабо-тонического принципа... , но в каком же направлении?

Попытаемся рассуждать по методу исключения. Читка стихотворцев отличается от читки театрально-актерской некоторой близостью к скандированию (особенно диподийному, наиболее упрямому, наиболее неистребимому!). Если считать это правило чтения нормой, то убыльная стопа неизбежно поведет к некоторой задержке типа паузы. А. Белый, Б. П. Божидар-Гордеев, С. М. Бонди (в отдельных случаях) и автор этих строк (в своей первой попытке анализировать вольный стих Пушкина в 1915 году) склонялись к этому решению, признавая реальность паузы. Принцип этот связан с допущением изохронизма стопы (стопа в среднем требует для своего произнесения более или менее определенного времени), но в таком случае возникают трудности с прибыльными стопами. Ибо если стопа всегда — некоторый определенный отрезок времени, то прибыльная стопа должна неминуемо произноситься скороговоркой — и не шуточной, не прибауточной, но совершенно реальной и нормальной в некотором смысле. Однако никто из стихотворцев так стихов читать не станет. Скорее уж стихотворец разорвет свою строку, наставит крупных — порядка краезвучия — пауз, но скороговорки будет избегать, ибо при ней уничтожается звукопись стиха, смазывается его певучее достоинство, ослабляется звучность фоном.

Возможно, конечно, читать нараспев; тогда возникает нечто вроде искусственного «певучего скандирования», нечто вроде отсчета на моры, появляется какой-то оттенок квантитативности, для русского языка чуждый, опять-таки совершенно неупотребительный среди стихотворцев.

Наконец, возможен третий выход: постоянно, в зависимости от ритма данного отрывка, меняется сам музыкальный характер чтения;¹⁶ то временная норма стопы растягивается (музыкальное ритенуто), то эта норма сокращается (музыкальное аччелерандо). Примем во внимание, что непосредственно вольный стих скандировать нельзя (скандирование означает остановку после каждой стопы), ибо чтец не знает,

грубо нарушает принцип корреляционной связи, который обнаруживает наша таблица. Ибо макрос с квинтолью сочетается хоть и своеобразно, но вполне гармонично. Отсюда ясно, что когда Пушкин ограничился восемнадцатью комбинациями, то дело было не только в изосиллабизме, но преимущественно в его замечательных «гармонических затеях», которые обладали, как показывает наш анализ, математической точностью.

¹⁶ Эту схему поддерживает С. М. Бонди.

какова будет следующая стопа, и вынужден руководствоваться не метрическими, но словесными ударениями, а потому невольно читает медленнее. Кроме того, при чтении (как показали современные опыты) взор чтеца постоянно забегает вперед, и не только с целью смысловоразличительной (как обычно), но и с целью нащупывания извивающегося прихотливого ритма; следовательно, возникает новая причина для задержки чтения — и эти колебания (в результате которых ритмическое внимание привыкает к необычному ритму и подчиняется ему) неизбежно сказываются на времени стопы, и допустимый (в среднем) ее изохронизм ощутительно ослабляется.

В связи с этим приходится думать о том, какова наиболее вероятная отправная точка таких колебаний среднего времени стопы. Ответить на это довольно трудно, но все-таки это скорее будет трехсложная стопа (анapest), ибо двусложная стопа в чистом виде очень редка в вольном стихе: двусложник попадаетея либо в своем собственном виде, либо в виде четырехсложника (стопозаменно), а в крестовых гибридах рядом с анапестом четырехсложник мало напоминает двусложную схему. Особый оттенок вводится еще и тем, что вольный стих (и не только у Пушкина, но и в народном стихе) имеет заметную тенденцию ослаблять серединное (второе) ударение строки, что ведет к задержанно-неотчетливому, затрудненному произношению, как это бывает при «трудном ритме» («Над памятниками дрожат — Потрескивают огонечки...») — у Белого в «экспериментальном» стихотворении), тем паче, что вольный стих изобилует всевозможными замедлениями и инверсиями. Это новое и серьезное препятствие для скандирования.

Однако так или иначе чтение вольного стиха своеобразно, и сам этот стих представляет собой особое ритмическое образование, которое находится в некотором отдалении от классического силлабо-тонического стиха и в каком-то почти условном приближении к иной разновидности стиха, не столько к стиху квантитативному, сколько к стиху музыкально-варьирующему (стопопеременному).

Иными словами, мы вправе сказать, что пушкинская артистическая переработка народных песенных текстов в книжный стих, обнаружив не использованные до тех пор богатые возможности русского стиха, закончилась созданием нового стиха, ритм которого имеет совершенно беспримерный и изумительно красивый характер. Жизнеспособность этого стиха доказывается тем, что вот уже второе столетие все русские дети с тем же вниманием и чувством слушают и читают «Сказку о рыбаке и рыбке» и очень хорошо замечают ее мягкий и затейливый ритм.

Не следует (отметим кстати) смешивать пушкинский вольный стих с паузником («дольником» — по терминологии Брюсова) наших символистов (Блок и др.). Коротко можно сказать, что паузник (заимствованный главным образом у немецких поэтов, в частности у Гейне) в общем короче вольного стиха, и это довольно просто выяснить, если сравнить привычные для этих двух разновидностей виды двусложников. В то время как по двусложникам вольный стих тяготеет к пятистопному хорею, паузник скорее ближе к четырехстопному (причем в тех случаях, когда в паузник входят с заметным весом квартоли, то и в нем нередко тоже обнаруживаются пятистопные хорей, как например у Блока: «Зажигала красные лампадки...» и т. п.). Кроме того, паузник в отличие от пушкинского вольного стиха обладает крайне суженным набором вариаций; если у Пушкина их восемнадцать, то у Блока их можно обнаружить (исключая единичные случаи) около шести. Анапест (и вообще трехсложник) у Блока не играет такой роли: там всего чаще встречаются убыльные гибриды (крестовые).

Настоящее сообщение является кратким очерком нашей работы по пушкинскому вольному стиху; здесь опущены почти все статистико-

математические и аналитические подробности, а также упрощена терминология.

В заключение автор хотел бы обратиться к своему читателю с покорнейшей просьбой. Так как тема приложений математических методов к стиховедению трудна преимущественно своей новизной, то любознательный читатель получит от нашего сообщения больше пользы, если после первого чтения согласится перечитать его еще раз, еще более внимательно и еще менее торопливо.

7

А теперь, когда наша концепция и весь наш инструментарий описаны, изложены, рассказаны читателю, не грех обронить еще несколько слов и о том, что все это могло бы обозначать в плане развития нашего научного мировоззрения (либо, как сказал бы строгий логик, в плане гносеологическом, в плане теории познания).

Мы знаем, что самое ценное, самое нужное в искусстве творится в полном слиянии всех возможностей человека-творца, в сиянии этой творческой мощи... конечно, когда речь идет об исполинах от искусства, одним из которых и был наш Пушкин. Процесс этот всегда у всех у нас на глазах, т. е., вернее, у нас на глазах его результаты, а как происходит этот процесс — все это таится под покровом глубокой тайны. И не потому, что это какая-нибудь сверхъестественная тайна, а просто потому, что она еще не разгадана. Не разгадана, ибо не исследована.

Когда-то из плотничьего, столярничьего, каменщицкого опыта на свет белый родилась геометрия — и недаром в советское время педагоги заметили, что в школах для взрослых, когда начинается преподавание геометрии, сразу то в одном, то в другом классе выделяется группка, которая без особого труда, проворно и почти безошибочно делает задачки «на построение». А затем, пересмотрев документы, учителя убеждаются, что это как раз и есть плотники, столяры и каменщики, т. е. те люди, которые без уменья решают геометрические задачи на построение не могли бы заниматься своим насущным делом. Но ведь так оно было всегда — и в Шумере, и в Вавилоне, и в Египте, а в Греции только нашли дивный язык для изложения всего, что было уже найдено рядом поколений плотников с великого Востока.

Когда весной грач тащит веточку для гнезда, он не хуже умной собаки и не хуже даже нас с вами понимает, что надо брать ее за серединку, иначе нести неудобно. Но ведь серединка эта есть не что иное, как центр тяжести веточки, а математически найти центр тяжести не так-то легко (просто в элементарном случае, для треугольника, но ведь веточка неизмеримо сложнее треугольника, самой простой из плоских фигур!). В общем случае центр тяжести находится с помощью интегрирования, т. е. худо-бедно на третьем семестре технического вуза. Вот как непросто научно пояснить поведение грача-строителя. Оказывается, самое обыкновенное обстоятельство («нести неудобно!») объясняется до конца только с помощью высшей математики. Логика самого простого трудового процесса, оказывается, не так-то просто раскрывается и объясняется.

Но ведь от школьной задачки «на построение» и от весенней всточки грача до поэтического творчества необозримо громадное расстояние. И вот мы с нашими скромными логическими орудиями беремся за изучение творческого процесса. Не за весь процесс в целом — об этом и подумать-то сграшно! — а за какой-то его краешек, за маленькую подробность. В данном случае надо разрешить вопрос о стихотворном размере одного из творений Пушкина (того, о котором Достоевский говорил с горячностью, но справедливо, что это «бриллианты первой

величины в поэзии Пушкина!»). И мы видим, что этот вопрос, близко-близко задевающий самые тонкости пушкинского дарования, имеет математико-логическое разрешение, что его схема обладает строгостью (заметьте, — не сухостью, о нет! но строгостью) схемы, построенной в жестких и несокрушимо-достоверных (как говаривал крупный философ и математик XV века Николай Кузанский) условиях математики. Правда, это не совсем та математика, которой мы учимся в средней школе, это и мягче и шире, ибо относится к теории вероятностей, дисциплине, которая допускает и отклонения, и неточное соблюдение жестких (функциональных) связей вроде связи площади круга с радиусом. Но тем не менее это математика со всей своей строгостью (в заранее условленных границах). Таким образом, можно считать доказанным, что в некоторой определенной частности таинственный творческий процесс, опирающийся на творческую догадку и тонкое чувство гармонии, склоняется к определенному последовательно логическому решению. Мысль поэзии принимает зыбкие очертания, но за этой зыбкостью — строгость великой соразмерности.

А нельзя ли было бы, спросит скептик, все это разобрать и обнаружить без помощи математики? Нет, это было бы невозможно, ибо математическое решение требует известной общности (полного решения задачи как целого), а сверх того еще требует соответствующей случаю систематики, а найти эти два основных качества анализа без многих статистико-математических опытов нельзя. Но, снова возразит скептик, ведь в конце концов получается довольно просто... Справедливо. Но все на свете просто, когда оно уж решено.



О ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ А. К. ТОЛСТОГО

1

«Я презираю всякую тенденцию в литературном труде, — писал А. К. Толстой в 1868 году, — я ее презираю, как пустой патрон... Но не моя вина, если из написанного мною ради любви к искусству само собою вытекает, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма! Оно везде выскажется, во всяком художественном труде, оно выскажется даже в Бетховенской симфонии».¹

Очевидно, теория искусства для искусства имела для Толстого особый смысл: это не был отказ ни от определенной точки зрения на вещи, ни от оценки изображаемого. Оценка и осмысление должны заключаться в самих вещах, которые светят в произведении искусства своим собственным светом и тем неоспоримее доносят читателю свою подлинную нравственную сущность. «Я, наконец, скажу, — продолжает Толстой ту же мысль через два с лишним года, — что то, что хотят доказать, доказывається с успехом лишь тогда, когда отказываются от желания доказывать, что художественное произведение, прекрасное само по себе, ненамеренно доказывает все истины гораздо лучше, нежели это могут сделать те, что садятся за письменный стол с намерением их доказать посредством художественного произведения» (IV, 231).

Критики улавливали в трилогии Толстого тенденцию и определяли эту тенденцию в зависимости от собственных взглядов. Толстой, конечно, не хотел ни порочить монархический принцип, ни бороться с монархией и сам об этом писал с полной ясностью. Но, с другой стороны, ни в одной драме не обнаруживается прославление феодальной оппозиции, которой автор не сочувствовал ни в прошлом, ни в настоящем. Уже в первом действии «Смерти Иоанна Грозного» спор о местничестве убеждает читателей в убожестве боярской идеологии. Отсутствие общественных интересов, исключительное внимание к личным выгодам, к старой феодальной «чести», за которой скрывается полное непонимание каких бы то ни было нравственных и государственных задач, обнаруживается в действии всех трех пьес и начисто отвергает эту надуманную и ложную интерпретацию трилогии.

Толстой не ставил себе задачей точную историческую характеристику действующих лиц. Ни Иоанн, ни Федор, ни Борис не являются портретами исторических лиц, носивших эти имена, — иначе Толстой не счел бы себя вправе дополнять исторические данные вымыслом, «доделывать» за историю то, что она не довела до конца, и определять своих героев в высоких философских категориях. Эти «доделки» во всех трех драмах довольно многочисленны и касаются не только исторических фактов, но и поступков персонажей, их размышлений и намерений.

¹ А. К. Толстой, Полное собрание сочинений, т. IV, СПб., изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1908, стр. 198—199. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте.

Свобода поэта, по мысли Толстого, допускала такого рода дополнения и даже искажение истории, но она же предполагала и философскую интерпретацию исторически данного.

Создание характеров также не было основной задачей Толстого. Видеть в этом главное и даже единственное достоинство трагедий было бы ошибкой. «Правдив» или «неправдив» тот или иной образ, соответствуют ли его поступки раз навсегда данным или, вернее, созданным критиком нормам человеческого поведения и т. д. — такие вопросы неправомерны по отношению к трилогии. В «Проектах постановки» Толстой достаточно подробно распространяется и об исторических костюмах, и о характерах действующих лиц, но и то и другое в творческом процессе писателя было явлением вторичным.

Полемизируя с теми, кто улавливал в его драме «намерение», Толстой был согласен с выводом, из нее напрашивавшимся: «Деспотизм никуда не годится». В этом, конечно, и заключался смысл не только «Смерти Иоанна Грозного», но и всей трилогии. В каждой из составляющих ее пьес эта проблема была поставлена в особом аспекте. Смутное время стояло на горизонте как завершение трех царствований, и четвертая драма, «Дмитрий Самозванец», мысль о которой несомненно посещала Толстого, должна была бы завершить весь ряд умозаключений, получивших свое выражение в первых трех.

Истины, которые доказывала трилогия, имели исторический, философский и нравственный характер и выходили за пределы одной эпохи и одной национальной истории. По мысли Толстого, они составляли «достояние всего человечества в какие бы то ни было времена» (IV, 245).

Но эти общие истины были действительны и для русской истории той эпохи, когда Толстой попытался выразить их в своем художественном творчестве.

В 50-е годы проблема деспотизма приобрела еще большую остроту, чем во все предыдущие периоды. Николай I утверждал свое самодержавие не только в практической политике, но и в идеологии. Самодержавие он считал специфически русским явлением. Маркизу де Кюстину Николай говорил, что деспотизм его правительства соответствует духу нации.² В течение всего николаевского царствования, от декабрьского восстания и до Крымской войны, главной задачей царя и во внутренней и во внешней политике было поддержание абсолютизма и подавление всякого протеста и духа свободомыслия. Начавшись насильем, царствование это кончилось военным разгромом, внутренней разрухой и полным крушением политики, проводившейся столь настойчиво и неумолимо. Не является ли эта конечная катастрофа результатом первого насильственного и жестокого акта правительства: разгрома декабрьского восстания и последовавшей затем мести? Эта мысль, конечно, приходила в голову всем современникам, сколько-нибудь критически относившимся к правлению Николая. Альфред де Виньи выразил эту мысль в своей знаменитой поэме «Ванда», посвященной «русской женщине» — жене декабриста, добровольно пошедшей с мужем на каторгу. Стихотворение это, исполненное симпатии и к декабристам, и к не названной здесь княгине Волконской, было написано за несколько лет до Крымской войны. Узнав о смерти Николая, Виньи написал еще два «Письма Ванды», в которых крымское поражение и смерть Николая рассматриваются как кара, посланная на главу царя справедливым провидением.

Царь Иоанн постоянно думает о том, какое наследство оставит он своему преемнику.

² Marquis de Custine. La Russie en 1839, t. III. 1844, p. 11.

В мой смертный час...

Я им скажу: не плачьте, я утешен,
 Бо легкую примет сын державу
 Из рук моих!

На самом деле он оставляет сыну тяжелое наследство и глубоко скорбит об этом. Николай I передал своему преемнику страну в катастрофическом состоянии.³

Спасение от исторической беды и исторической кары в том, чтобы пойти навстречу народным нуждам, дать свободу, позволить действовать и мыслить, облагодетельствовать народ реформами и правами.

Вслед за историческим преступлением и историческим возмездием настало обновление. Преемник деспота искупил грехи отца. «Князь Серебряный» и «Смерть Иоанна Грозного» появились в эпоху освобождения крестьян и многих других реформ, которые, как бы они ни были умеренны и несовершенны, могли произвести впечатление на людей тех же взглядов, что А. Толстой. Эти реформы были, казалось, только началом, первыми шагами на пути к великому свободному будущему, которое, по мнению Толстого, должно было наступить без ущерба для монархии волеизъявлением самодержца, поддержанным волей всех добрых людей.

В этой новой, «свободной» политике, в этом обновляющемся государстве все должно быть основано на принципе справедливости и гласности. Никакой двусмысленности, никакой тайны и насилия. Учреждение гласности в судопроизводстве, запрещение арестов без предъявления обвинения, свобода (хотя бы и весьма ограниченная) печати и мнений — все связанные с этими принципами реформы толкали Толстого к тому разрешению проблемы, которое казалось ему единственно правильным. Благая цель может быть достигнута лишь благими средствами, зло приносит только зло, оно не может служить добру, и принципы макиавеллизма должны уйти в прошлое вместе с деспотизмом, жестокостью и насилием. Если методы управления во времена Александра II не вполне таковы, то они стремятся к этому, и уже самый переход от одной эпохи к другой, от Николая к Александру, полон глубокого философско-исторического и вместе с тем нравственного смысла.

Толстой считал для себя невозможным заниматься делами, которые требовали нравственных компромиссов и двоедушия, хотя и не высказывал открыто своих мнений и предпочитал ссылаться на свой характер, не позволявший ему кривить душой. Правильная политика не может быть построена на лжи, и это философско-историческое убеждение было для него оправданием собственной позиции в государственной деятельности. Разумеется, его взгляды далеко не совпадали со взглядами царя.

Исторический роман в русской литературе, как и в других европейских, отживал свое время. Слава Вальтера Скотта падала, русский реализм требовал обращения к современности, и общество искало ответа на вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?».

И все же в это время появилось несколько выдающихся произведений, посвященных историческим темам: трилогия А. Толстого возникла в ту же эпоху, что и «Война и мир» Льва Толстого. У А. Толстого были свои причины обращения к прошлому. События, совершавшиеся в России после 1825 года, нужно было осмыслить в философско-историческом плане, связать с некими общими законами не только исторического бытия народов, но и нравственной жизни человека. Вместе с тем нужно

³ Французским критиком изображение эпохи Грозного в «Князе Серебряном» напоминало эпоху Николая I, и аббат Давен, рецензируя этот роман, высказывал надежду, что времена Ивана IV и Николая I, гонителя людей, навсегда закончатся (цит. по: А. Liron d'elle. Le poète Alexis Tolstoi. 1912, p. 566).

было представить себе недавнее прошлое как следствие многовекового исторического развития, как явление хотя и общее каждой национальной истории, но все же до известной степени специфически русское.

«Моя ненависть к *московскому периоду*, — пишет Толстой, заканчивая «Царя Бориса», — есть идиосинкразия, и я не подвигиваю себя, чтобы говорить о нем то, что говорю. Это не тенденция, это *я сам*. Откуда взяли, что мы *ангиподы* Европы? Туча прошла над нами, *облако монгольское*, но это была лишь туча, и чорт должен поскорее убрать ее» (IV, 206). «И когда я вспомню о красоте нашего языка, когда я думаю о красоте нашей истории до проклятых монголов и отвратительной Москвы... мне хочется броситься и кататься по земле от отчаянья: что мы сделали с дарами, которые нам дал Бог!» (IV, 213).

Монгольское облако — это период абсолютизма, получивший свое полнейшее выражение в царствовании Иоанна Грозного. Толстой ненавидит московский период, так как цари, «собиравшие Русь», собрали вместе с тем все то, что следовало бы выбросить, и прежде всего дух безграничного деспотизма, которому никто и не думал перечить, к которому каждый относился как к чему-то само собою разумеющемуся. Автор «Князя Серебряного» «сознается, что при чтении источников книга не раз выпадала у него из рук, и он бросал перо в негодовании, не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования» (III, 157).

Политический смысл романа, его «тенденция», пользуясь словом, которое так не любил Толстой, обнажается в призыве, его заканчивающем. Черная туча в январе месяце нашла на Александрову слободу и сожгла дворец царя Иоанна. «От жилища роскоши, разврата, убийств и святотатственных богослужений не осталось и следа...

Да поможет Бог и нам изгладить из сердец наших последние следы того страшного времени, влияние которого, как наследственная болезнь, еще долго потом переходило в жизнь нашу от поколения к поколению! Простим грешной тени царя Иоанна, ибо не он один несет ответственность за свое царствование; не он один создал свой произвол и пытки, и казни, и наушничество, вошедшее в обязанность и в обычай. Эти возмутительные явления были подготовлены предыдущими временами, и земля, упавшая так низко, что могла смотреть на них без негодования, сама создала и усовершенствовала Иоанна, подобно тому как раблепные римляне времен упадка создавали Тивериев, Неронов и Калигул» (III, 470).

И уже с полной ясностью связь этой политической проблематики с современностью выступает в знаменитой речи, произнесенной на обеде в Одессе 14 марта 1869 года. «Я счастлив, — говорил Толстой приветствовавшим его устроителям обеда, — что убеждения эти сходятся с вашими. Они заключаются в сознании, что все мы, сколько нас ни есть, — от высоких сановников, имеющих под своим попечительством целые области, до скромных писателей — не можем лучше содействовать началу нашим Государем преобразованию, как стараюсь, каждый по мере сил, искоренять остатки поразившего нас некогда монгольского духа, под какую бы личиною они у нас еще ни скрывались.

На всех нас лежит обязанность, по мере сил, изглаживать следы этого чуждого элемента, привитого нам насильственно, и способствовать нашей родине вернуться в ее первобытное русло, в русло права и законности, из которого несчастные исторические события выгнали ее на время.

В жизни народов, мм. гг., столетия равняются дням или часам отдельной человеческой жизни. Период нашего временного упадка, со всеми его последствиями, составит лишь краткий миг в нашей истории, если мы не в нем будем искать нашей народности, но в честной

эпохе, ему предшествовавшей, и в светлых началах настоящего времени» (IV, 302).⁴

Следовательно, эпоха Николая I это — в исправлении веков — эпоха Иоанна IV, Александр II — носитель нового начала, а его преобразования — дело не только царя, но и всех подданных великого государства, потому что подданные Николая создали его деспотизм так же, как подданные Иоанна «усовершенствовали» его и вместе с ним выработали систему понятий, приведших государство к катастрофе. Несмотря на царистские иллюзии автора, актуальное значение трилогии для 60-х годов очевидно.

Толстой тщетно искал свои идеалы в домонгольском периоде. Поиски сюжета из истории Новгорода не привели ни к чему, и писатель должен был сознаться, что новгородцы достойны были того, чтобы оказаться в пасти московского царя (см.: IV, 232—233). Но все же противопоставление домонгольского европейского и монгольского азиатского периодов осталось у Толстого навсегда как основная, не столько даже историческая, сколько политическая, идея.

Историю России нельзя отрывать от европейской истории. Она шла тем же путем, что и другие европейские государства; в России, так же как в других государствах, «свобода была древнее деспотизма» — формула, постоянно употреблявшаяся в полемике западных либералов с роялистами. Теперь и только теперь, в эпоху преобразований, страна вновь возвращалась к старым понятиям и идеалам.

И тут Толстой оказывается в полном противоречии со славянофилами. Начало противоречия заключалось в моменте политическом, получившем свое выражение в трилогии. Смирение, с которым люди принимают всяческие насилия, не вызывает одобрения Толстого. «Надо бы другого смирения, которое состоит в признании своей недостаточности с тем, чтобы от нее избавиться» (IV, 232).

«Русло права и законности» представляется Толстому «европейским» руслом (IV, 302). Мы — не антиподы Европы. Мы европейцы, мы стремимся к тем же идеалам, болеем теми же болезнями, излечиваемся теми же средствами — при всем национальном своеобразии русских нравов и русской истории.

Эти взгляды отразились в отношении Толстого к польскому вопросу, вообще к проблеме национальностей, которой он уделяет много места в своей переписке. И тут он тоже занимает позиции, противоположные славянофильским.

Едиповое с Европой русло политического и культурного развития предполагает, что Россия имела не только общие с Европой беды, но и общее с нею стремление от них избавиться. Не только деспотизм, но и борьба с ним должна была в Европе протекать приблизительно в том же плане, что и в России, и, следовательно, то, что было сделано в этом отношении в Европе, было подобно тому, что делалось или думалось в России, потому что нет, по мнению Толстого, и не может быть у нее особых принципов нравственности, как и особых принципов искусства.

Карамзин сравнивал Иоанна с деспотами и насильниками мировой истории: с римскими императорами, с Людовиком XI, тем самым рассматривая это русское — или монгольское, по терминологии Толстого, — явление как один из случаев европейской истории. Толстой часто устанавливает аналогии в истории различных стран и веков. «В том-то и проклятие времен нравственного упадка, — пишет он в «Проекте постановки на сцену трагедии „Смерть Иоанна Грозного“», — что они парали-

⁴ В балладе «Чужое горе» русский богатырь везет за собой на коне «чужое, прошедшее горе», «Ивана Васильяча горе» (см.: А. К. Толстой, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1963, стр. 253).

зуют лучшие силы лучших людей. Подобные примеры мы видим в истории Рима и Византии».⁵ Он опирался на традицию философско-исторических и политических рассуждений, имевшую долгую историю.

2

Мы почти ничего не знаем о возникновении замысла «Смерти Иоанна Грозного». Известно, что уже в 40-х годах Толстой задумал и, вероятно, начал писать «Князя Серебряного» («более десяти лет тому назад», говорит он в предисловии к первому изданию романа — 1863 год). Он возвращался к этой эпохе в балладах и стихотворениях и постоянно размышлял о ней. В это же время возникла у него идея «московского периода», связанная с полемикой западников и славянофилов. Роман, задуманный в 1852 году, очевидно, не мог вместить всего того, что накопилось у автора за этот десяток лет, — первоначальный замысел и тогда же определившийся план препятствовали этому. По окончании романа Толстой решил доверить свои новые замыслы и новое понимание русской истории драматической форме и стал работать над трагедией шекспировского типа, хотя и относился к Шекспиру сдержанно. Очевидно, его вкусы влекли его больше к драмам Шиллера с их глубоким философским и философско-историческим содержанием. Нужно думать, что представления писателя о драматическом жанре и его задачах возникли в связи с историческими трагедиями Шиллера.

Мы не знаем, предполагал ли Толстой, работая над первой пьесой, создать еще две, посвященные той же эпохе. Достоверно известно лишь то, что он заговорил о третьей пьесе только во время работы над второй. Однако можно думать, что уже в первой половине 60-х годов он создал свою «философию» эпохи и рассматривал три царствования и последовавшее за ними смутное время как цикл событий, тесно друг с другом связанных не только сцеплением обстоятельств, но также исторической и нравственной неизбежностью их. Царствование Иоанна должно было привести к смутному времени — это казалось Толстому исторической закономерностью. Эта мысль, очевидно, и легла в основу первой трагедии. «Царь Федор Иоаннович» явился дальнейшим развитием той же идеи. Царствование Федора было следующим шагом к великой национальной катастрофе. Поведение мудрого Бориса было предопределено всем тем, что произошло во времена Иоанна и Федора. Со смертью Бориса начинается настоящее искупление — гибель династии, смутное время, падение самой идеи монархии и кризис государственного существования страны. В этом заключались, по мнению Толстого, и урок и предостережение.

Эпиграфом к первой трагедии служат слова из Книги пророка Даниила. Что значили они в то время, когда слагался этот библейский текст, в данном случае безразлично. Интереснее установить смысл, какой они должны были приобрести у Толстого и у его современников.

«Рече царь: „Нестъ ли сей Вавилон великий, его же аз соградих в дом царства, в державе крепости мояя, в честь славы моея!“» Навуходопосор, очевидно, опьянен своим могуществом. Он мнит себя абсолютным владыкой, он отождествляет себя и свое государство. Великий Вавилон он превращает в «дом царства», в оплот своей особы. Государство существует только для того, чтобы распространить славу царя во все пределы мира. Навуходопосор — это абсолютный царь, ипостась Людовика XI, Людовика XIV, Иоанна IV, монархов нового времени, упоенных своей безграничной властью и следующих формуле: «Государство — это я».

⁵ А. К. Толстой. Драматическая трилогия. Редакция и примечания И. Ямпольского. Библиотека поэта. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 458. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

Это роковые слова. Как только утверждается в сознании царя эта мысль, это отождествление, гибнет и его слава, и его царство. «Еще слову сушу во устех царя, глас с небесе бысть: „Тебе глаголется, Навуходоносоре царю: царство твое преиде от тебе, и от человек отженут тя, и со зверьми дивными житие твое!“» Навуходоносор теряет не только царство. Абсолютный царь утрачивает связь с человечеством. Он перестает быть человеком и превращается в дикого зверя. Библейский Навуходоносор превратился в быка, т. е. в животное травоядное. Ничто не мешает предположить, что Толстой понял этих «дивных» зверей как зверей плотоядных и хищных. Абсолютная власть ставит человека в положение, для человека не свойственное, и неизбежно приводит к зверству.

Самый эпиграф этот предполагает определенную точку зрения на исторический процесс. Независимо от того, как Навуходоносор пришел к абсолютной власти, каковы были условия, в которых он царствовал, и причины, сбросившие его с престола, он является аналогией для царя Иоанна. Исторические закономерности остаются теми же в течение веков, потому что они скорее нравственного, чем собственно исторического характера.

Трагедия начинается сценой в боярской думе, где спорят о местах Нагой и Салтыков. В число своих заслуг и почестей Нагой включает то что на свадьбе царя он нес царский каравай. Салтыков похваляется тем, что он нес на той же свадьбе блюдо с золотой чаркой. В перебранке Голицын говорит, что Псков был сдан врагу, так как подмога, шедшая к осажденному городу, «три целых дня тягалась о местах»... Представители старинных родов перестали быть политическими деятелями. Бояре стали царскими лакеями. Никто из них не думает о службе и долге. Вся задача в том, чтобы получить царские милости и стать поближе к трону. Бояре — сословие падшее, приведенное к падению политикой государя. Чтобы подавить своевольных бояр и власть древних родов, нужно было не столько рубить головы бунтующим, сколько превратить их в царедворцев, с восторгом принимающих царские подачки, шубы, соболя и золотые цепи. Боярин-лакей беспомощен и перед царской лаской, и перед топором палача.

Захарьин точно определяет смысл происходящего в думе: в критический момент для всего государства бояре тягались о местах. И это признак того, что не им спасти Русь от надвигающейся беды, что они могут только способствовать разрушению страны.

В «Проекте постановки» «Смерти Иоанна Грозного» Толстой характеризовал кризис феодальной системы и переход к самодержавной власти московских князей в начале XV века: «Когда дед Иоанна Грозного, Иван Васильевич III, положил конец удельной системе, независимые князья, лишившиеся своих дружин и владений, стали в ряды московских царедворцев, уже испорченных и поработенных. Областные интересы обратились в придворные, характеры измельчали и началась пора местничества, явления уродливого, смеси западной родовой иерархии с каким-то чиповничеством и генеральством».

Бояре утратили всякую связь с народом: «Безусловно покоряясь высшему произволу, они, в свою очередь, позволяют себе безусловный произвол над низшими и всячески угнетают народ. Интриги, доносы, клевета и обрядность — вот жизненное содержание этих растленных бояр, низшедших до рабства, но жадных ко власти и к почестям». Вместе с тем Толстой указал и другое свойство этих «растленных»: «...они мужественно дерутся в боях и почти равнодушно умирают на плахе» (стр. 471).

В великом произволе, который утвердил в своем государстве первый русский царь, погибло всякое представление о законности. «Ни народ, ни бояре не заботились об общих началах... Никто не искал от произвола другого средства, кроме произвола; он был и болезнью, и лекарством».

Ни в боярах, ни в народе не было чувства законности, и в этом заключается их вина и трагическая сторона, которую я старался выразить» (стр. 473).

Толстой как будто обращает внимание только на психологическую сторону дела, «эгоизм» и «распадение» (т. е. отсутствие единства): «Бояре, ... думавшие только о своих личных выгодах, пренебрегавшие благом всей земли для достижения мелких честолюбивых целей, рабочие перед Иоанном, но разьединенные между собою, интригующие друг против друга...» (стр. 446). Этим, по мнению Толстого, и определено движение событий. Автор хотел показать закономерность процессов, происходивших в России XVI века, а вместе с тем и действия трагедии. Закономерность эта нравственного характера: «В этой трагедии все виноваты и все наказаны, не какую-нибудь властью, поражающе их извне, но силою вещей, результатом, истекающим с логической необходимостью из образа действий каждого, подобно тому как из зерна образуется растение и приносит свой собственный плод, себе одному свойственный» (стр. 446).

В только что цитированных словах «сила вещей» принимает как будто более узкое значение: это характеры отдельных людей, их нравственная неполноценность и т. д. Но Толстой писал свой «Проект» для режиссеров и актеров и имел в виду сценические образы. Эти личные качества в его глазах имели глубокие исторические причины, которые и получили свое выражение в трагедии. Феодалное дворянство, утратившее свое политическое значение, из руководителей народа превратилось в его врагов. Старый боярин Татищев вспоминает об установлении опричнины:

Ужасное, не приведи бог, время!
Но без дая еще бы хуже было:
Народ бы нас каменьями побил,
Вся Русь бы замутилась, и татары,
И ляхи нас, и немцы б одолели —
Согласья вовсе не было меж нас!

Значит, царь, рубящий головы и уничтожающий боярские роды вместе с челядью, менее страшен, чем народ, который только и ждет, чтобы побить каменьями феодальную знать. Значит, самодержавие — единственное спасение земли, так как в известной мере на данном историческом этапе оно осуществляет интересы народа.

Князя Сицкого, проявившего в боярской думе независимость мысли и гражданское мужество, не поддержал никто — не только из страха, но и из убеждения в неизбежности самодержавия.

Класс феодальных бояр беспомощен по самому своему положению, а потому его представители в массе своей теряют способность мыслить и действовать. Они не могут разобраться в ситуации, что-либо решить, направить события по нужному руслу. Они не могут быть ни советниками, ни помощниками государя. Их историческая роль сыграна, и в этом падении класса топор палача сыграл сравнительно небольшую роль. «Нам нужен властный царь!» — говорит умнейший и честнейший из бояр, представитель старшего поколения Захарьин. Древняя свобода, существовавшая когда-то, до утверждения самодержавия, до монгольского периода, свобода, при которой бояре являлись защитниками и «отцами» народа, погибла окончательно. Возвращение к ней невозможно. Самодержавие оказалось исторической необходимостью.

Но историческая необходимость не отрицает нравственной ответственности. Эта проблема, с такой страстью дебатировавшаяся в течение всего XIX века и особенно в первой его половине, получила свое выражение и у Толстого. Характер бояр определен их положением, неизбежностью самодержавия, но вместе с тем они ответственны за страну и за

свое поведение. В трагедии Толстого «все виноваты и все наказаны», и нравственное волнение возникает у зрителя вместе со зрелищем исторической неизбежности происходящего.

3

«Поэт... имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; человеческая правда — вот его закон; исторической правдой он не связан. Укладывается она в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нее» (стр. 446). Этими словами Толстой предваряет разбор ролей «Смерти Иоанна Грозного».

Разумеется, это не отказ от истории и не уход в чистый вымысел, обставленный историческими декорациями. Термин «история» имеет здесь двойной смысл. Речь идет о праве автора иногда отступать от строгого следования мелким историческим фактам и деталям. В предисловии к «Князю Серебряному» Толстой указывал на допущенные им «некоторые отступления в подробностях, не имеющих исторической важности». Но «чем вольнее он обращался со второстепенными историческими происшествиями, тем строже он старался соблюдать истину и точность в описании характеров и всего, что касается до народного быта и до археологии» (III, 157, 158).

Эти «второстепенные происшествия» Толстой называет «исторической правдой». Правда человеческая или правда характеров включает в себя историю в другом, более общем и более глубоком смысле слова. Это психология героев, возникшая вследствие определенных исторических условий, в определенной среде, в результате «силы вещей».

В характеристике Иоанна, хотя она и написана для «художников театра», обнаруживаются исторические причины, сформировавшие эту личность. Иоанн презирает людей и никогда не снизойдет до притворства с ними, — не потому, что он слишком страстен, хотя Толстой говорит и об этом, а потому, что он «слишком проникнут божественностью своих прав». Если он жесток — как будто бы это свойство природное, то не только по природе, но и «по системе»: «... он не для того только губит, чтобы губить; он губит с политического целью». Третья черта его характера — «боязнь измены... беспокойное охранение своей власти... злопамятная подозрительность ко всему, что превышает обыкновенный уровень» (стр. 447).

Таковы отрицательные черты его характера. Но вот черта положительная — искренность, «единственная сторона, которая примиряет с ним зрителя... Иоанн не простой злодей или сумасшедший, как какой-нибудь Нерон... у него есть цель... он даже хочет блага России». В чем же заключается благо России для этого искреннего человека? «Первым благом России <он> считает безграничное увеличение произвола для себя и для своих наследников. Он верит своему призванию и своей непогрешимости в делах правления; он проникнут мыслию, что может ошибаться и грешить как человек, но как царь — никогда!» (стр. 447).

И в этом тоже можно было обнаружить «силу вещей»: Иоанну приходилось бороться с феодальными боярами и утверждать идею большого государства, и это заставило его считать свою власть непогрешимой. Автор слегка намекает на это обстоятельство, хотя и не настаивает на нем, так как задача его характеристики Иоанна другая.

В игре актера, пишет Толстой, должны просвечивать качества Иоанна, которые могли бы сделать из него великого человека, «если бы не были подавлены страстями, раболепством его окружающих и раннею привычкою к неограниченной власти... Но все это испорчено, помрачено, подточено в корне пороками и произволом» (стр. 447).

Положительная черта характера — это черта государя, а не человека. И испорчена она не природными свойствами, а лестью и неограниченной властью. Характер Иоанна, следовательно, определен историческими причинами, он историчен. Иоанн — это тип абсолютного монарха, законченный тип тирана, каким его изображали в ученых трактатах, романах и трагедиях.

Он болезненно подозрителен и искореняет измену там, где ее нет. Он жесток по отношению ко всем и, в частности, по отношению к своей семье. Он разводится с женой, которая трепещет перед ним, ожидая в любую минуту смерти. Он убивает своего сына — собственно говоря, делает то, что делал знаменитый испанский тиран Филипп II, вошедший в историю как образец деспота.

Далее характеристика Иоанна углубляется. Царь отождествляет себя с государством, и Толстой говорит об этом отчетливо и живописно: «... он до конца проникнут мыслию, что она (Россия, — *Б. Р.*), дарованная ему в собственность божьей милостью, не что как материал, из которого он может делать что ему угодно; он убежден, что Россия есть тело, а он — душа этого тела, и потому вправе оторвать от России часть, как вправе отрезать у себя палец». И здесь необычайно тонкий анализ своеобразной психологии самодержца, свидетельствующий о том, что Толстой долго размышлял над этой проблемой истории и над созданным (или воскрешенным) им образом: «Его уступки Баторию кажутся ему государственной необходимостью; но рядом с этим он, считая себя тождественным с Россией, приносит ее в жертву для искупления своих грехов, как не усомнился бы принести в жертву свое тело для спасения души» (стр. 448).

Царь, отдавая Баторию Ливонскую землю, шлет ему послов и приказывает им терпеть всякие унижения, все, хотя бы побои. Это акт самоуничтожения и самоистязания. Все, что случается с государством, царь рассматривает как свою личную судьбу. Не Россию, а его победил Баторий, и унижает он этим чудовищным посольством не Россию, а себя самого. Отдавая русские земли, он спасает себя. Милости неба он хочет добиться, жертвуя своей страной, словно он сам собою жертвует. Он искупает свои грехи, и это все, что он видит в унижении России.

Боже всемогущий!
Ты своего помазанника видишь —
Достаточно ль унижен он теперь!

Бояре, несмотря на долгое царствование Иоанна, все еще сохранили наивность. «Зачем унижить хочешь нашу честь?» — говорит Мстиславский, как будто не освоив с достаточной ясностью уже происшедшего отождествления монарха с государством, и получает ответ:

Когда,
Мои грехи пред смертью искупая,
Я унижаюсь — я, владыко ваш, —
Тогда не вам о вашей чести думать!

Царь непогрешим. Его власть является порукой этому. Те, кто в этом сомневается, подлежат казни. И, следовательно, те, кого казнят, уже в силу одного этого неправы. Толстой великолепно показал это в пятом действии «Смерти Иоанна Грозного». Волхвы предсказали царю смерть в Кириллин день. Кириллин день приходит, но Иоанн чувствует себя хорошо. «Царь приказал казнить волхвов, — комментирует Толстой, — царь ошибиться не может; стало быть, волхвы виноваты; стало быть, они солгали». Таков ход мысли абсолютного монарха, последовательный и логичный вывод из допущенной предпосылки.

То же — в третьем действии: узнав о том, что войска его разбиты, он «приказывает служить победные молитвы, как бы для того, чтобы эту мерю обратить в ложь известие, привезенное гонцами» (стр. 449).

... Не могут быть разбиты
Мои полки! Весть о моей победе
Должна прийти!

Иоанн, очевидно, искренне верит, что его полки не могут быть разбиты и что, следовательно, он победил. Отождествление себя с государством и потому обожествление себя — культ собственной личности, возникший на основе комплекса абсолютистских идей.

4

Захарьин, упрекая Годунова за расправу с враждебными ему боярами, говорит:

... вот самовластья кара!
Вот распаденья нашего исход!

Что же имеет в виду Захарьин? Современный читатель пьесы и зритель, который смотрел трагедию на сценах XIX века, очевидно, удовлетворялся неясным представлением о том, что царь Иоанн приучил людей к несправедливости и насилию и что несправедливость и насилие, жертвой которых явились его седьмая жена и сын, и есть кара, которую он понес посмертно. С другой стороны, и изгнанные бояре понесли наказание за распри, в которых они сами принимали участие.

Но такое толкование малоправдоподобно. Ссылка бояр и Нагих — пустяки по сравнению с тем, что ежедневно совершал Иоанн, истреблявший тысячами челядь опальных бояр и убивший собственного сына. Едва ли торжественные слова Захарьина можно понимать как осуждение строгих, хотя бы даже и несправедливых мер, принятых Годуновым в довольно критическую минуту смерти старого царя и восшествия на престол нового. Толстой устами Захарьина выразил мысль, к которой европейские философы, историки и политические деятели приходили с трудом, после долгого исторического опыта, подтвержденного событиями нескольких европейских государств. Речь идет о визирате, естественном следствии абсолютизма и естественном враге феодального дворянства. Если бы не произошло «распаденья», то невозможно было бы столь необычайное возвышение одного «гениального честолюбца», как называет Бориса Толстой, а если бы не деспотия предшествовавшего царя, то его преемник не остался бы один на один с «эгоизмом» бояр и не бросился бы в объятия великого визиря. Мог ли старый боярин, не познавший «науки государственной», так быстро и глубоко оценить ситуацию и понять ее как результат долгого исторического процесса? Толстой, создавая свои характеры, не стеснял себя слишком строгим историческим правдоподобием. Ему важен был нравственный эффект этих слов, сказанных под занавес, полных укора и заключающих в себе неясное предсказание.

Годунов по природе как будто совсем не жесток, но положение таково, что он принужден навязывать царю свою волю и быть его «тираном».

Годунов не уверен в постоянном расположении Федора. Царь решает все по вдохновению минуты, и рассчитывать на него он не может. Годунов принужден казнить Шуйских и убить Дмитрия. Ненавидят его, а не царя. Замышляют против него. Чтобы сохранить власть, он должен быть жестоким.

Царь отрешил Годунова от государственных дел. Тщетны все его труды:

Напрасно все. Я строю над провалом!
В единый миг все может обратиться
В развалины. Лишь стоит захотеть

Последнему, ничтожному врагу —
И он к себе царево склонит сердце,
И мной в него вложенное хотенье
Он изменит.

Такова обычная судьба визиря: чтобы сохранить доверие государя, он должен уничтожать всех, кто приближается к трону. Он должен быть единственным.

Годунов требует казни Шуйских. Царь отказывает ему в этом и настаивает на возвращении Дмитрия. Тогда Годунов отстраняется от дел и предоставляет царю самому править государством: «Федор сидит за кипю бумаг и обтирает пот с лица». Он измучился над ворохом дел, которые послал ему Годунов. Зритель подготовлен к этому: в третьем действии Годунов докладывает царю дела, которые тот должен решить, и из реплик Федора явствует, что он ровно ничего не знает и не разумеет в вопросах иностранной политики. Он понимает, что не может управлять без Годунова. Удостоверившись в вине Шуйских он дает свою печать под приказом, т. е. исполняет условие Годунова. И Годунов, казнив своего политического противника, вновь принимает на себя управление делами.

Такова власть визиря над монархом, таковы средства его величия.

Годунов, осторожно руководивший волей Иоанна, убил своего царя. Он совершенно овладел Федором и, наконец, осуществляя свою судьбу визиря, уничтожая все окружение царя, распроставляя пустыню вокруг трона, убил наследника, сел на освободившийся престол и пытается основать новую династию.

5

В «Смерти Иоанна Грозного» и в «Царе Федоре Иоанновиче» нет никого, кто мог бы спасти погибающее государство. Бояре, окружающие Иоанна, неспособны к каким-либо общим идеям и к соображениям государственного масштаба. Единственный, кто может управлять государством и спасти его от крушения, это Борис — не только «гениальный честолюбец», но и гениальный государственный деятель. Он живет в высокой области государственных интересов, понимает потребности страны, закономерности исторического развития, у него есть программа действия, опирающаяся на реальные условия народной жизни.

Он видит, что «безумьем Иоанна все рушится». Он понимает, что катастрофа наступит неизбежно в стране, которая связана только властью одного человека. Разрушитель Иоанн — единственная твердыня России.

Мы держимся лишь им. Давно отвыкли
Собой мы думать, действовать собой;
Мы целого не составляем тела;
Та власть, что нас на части раздробила,
Она ж одна и связывает нас:
Исчезни власть — и тело распадется!

Властью должен обладать тот, кто может спасти страну. И Борис действует. Он становится необходимым, усиливает свое влияние на царя и извлекает урок из своих ошибок.

Иоанн хочет жениться на английской принцессе. Его нужно от этого удержать. Но прямо говорить об этом нельзя. Нужно действовать хитростью, а не открытым противоречием. Нужно, говорит Борис Захарьину,

...нашу мысль в нем зарождасть незримо,
Чтобы ее не нашей мыслью он,
Но собственной считал.

Захарьин действует прямо и бесполезно. Он понимает превосходство Годунова. И когда тот спрашивает у него совета, как поступать, Захарьин произносит слова, ключевые для всей трилогии:

Не мне тебе советовать, Борис.
Тебя господь искусством одарил
И мудрости уклончивой сподобил.
Недаром ты снискал любовь цареву,
А от грехов и темных дел его
Остался чист. Храни ж свое уменье
И делай сам. Лишь одного страшись:
Не забывай, что не себе ты служишь,
Но всей земле; что ум от честолюбья
Недалеко; и что порой опасен
Окольный путь бывает для души!

Так вновь поставлена та же проблема самодержца: государственное благо может быть подменено благом государственного деятеля. «Ум от честолюбья недалеко». Тот, кто призван властвовать и руководить, может помимо своей воли, по естественной склонности души, принять собственный интерес за интерес страны. В этом и заключается опасность абсолютной власти, которая неизбежно, утверждали либералы, превращается в тиранию.

Но тут же Захарьин вскрывает и другую опасность, тесно связанную с первой. Это опасность окольных путей и проблема цели, оправдывающей средства.

Ради блага государства нужно хитрить, лгать, козни противопоставить козням, насилие — насилию. Нужно спасти государство от царя. Но нельзя противоречить ему, значит — нужно притворяться. И все это говорит Годунов, отвечая Захарьину:

Как рад бы я, отец мой, без уклона
Всегда вперед идти прямым путем!
Но можно ль мне? Ты знаешь государя,
Ты знаешь сам противников моих,
И как они высматривают случай,
Чтоб устранить иль извести меня.
Что делать мне? Я должен неусыпно
За кознями врагов моих следить
И хитрости противопоставить хитрость,
Иль отказаться должен навсегда
Служить земле.

Действительно, не лучше ли уйти в безмятежную чистоту души от трудностей и соблазнов борьбы? Может быть, в самом деле высшая нравственность заключается в безупречном ничегонеделании, и чтобы не сотворить зла, не нужно ему противиться?

Захарьин не может этого допустить. Отказаться служить земле?

... Избави бог тебя!
Ты богу дашь о ней ответ! Борис —
Судьба Руси в твоих руках!

Захарьин говорит то, что давно и твердо решил Годунов. Он идет на эту страшную службу земле не из каких-либо жертвенных соображений, а потому, что чувствует в себе высшее призвание и способность спасти страну. Толстой в своих комментариях отмечает этот пафос государственного труда у гениального государственного деятеля: «... любовь к добру (у Годунова, — Б. Р.) не есть, впрочем, идеальная, и Годунов сам себя обманывает, если он думает, что любит добро для добра. Он любит его потому, что светлый и здоровый ум его показывает ему добро как первое условие благоустройства земли, которое одно составляет его страсть, к которому он чувствует такое же призвание, как великий виртуоз к музыке» (стр. 451).

На первый взгляд — странное противопоставление: Борис любит не добро, а благоустройство земли. Значит, благоустраивать землю — не значит делать добро? Что такое добро для добра, если это не есть действие, направленное ко всеобщему благу?

Однако все разъясняется очень просто. Толстой противопоставляет две морали: эвдемоническую и формальную, мораль Бентама и мораль Канта. На этом противопоставлении построена вся трилогия.

Нужно спасти страну от безумия Иоанна. И Годунов торопит события. Наконец, Россия освобождена от «зверя», как называет царя Годунов. Остались другие враги — Шуйские и Нагие. Враги Годунова или страны?

Шуйские и Нагие — приверженцы старины. Борьба с ними Годунова — борьба двух принципов, двух направлений политики, одно из которых Годунов, а вместе с ним автор и читатель считает единственно согласным с благом страны. Убирая со своего пути сопротивляющихся бояр, Годунов делает необходимое государственное дело. Но это также его враги; делая то, что полезно государству, Годунов упрочивает свою власть и, очевидно, служит собственному честолюбию. Может быть, интересы государства совпадают с интересами государственного деятеля?

Шуйский с Бельским поднимают московский народ против Годунова, возводят на него клевету и жаждут его смерти. Годунов действует теми же средствами, поднимает народ против Шуйского и Бельского и ссылает их. Он ссылает также Нагих и Мстиславского. Но он обвиняет Шуйского и Бельского в том, что они притесняли народ, следовательно, не в том, в чем они действительно виновны. Так же он поступает с Нагими и Мстиславским. Годунов идет не прямыми путями к благой цели: он хитрости противопоставляет хитрость.

Боярин Захарьин этим недоволен. Предпочел бы он, чтобы Годунова растерзали на улице и чтобы царством правили неспособные к тому люди — Шуйский, Нагие, Мстиславский?

...Злое семя
Посеял ты, боярин Годунов!
Не доброй жатвы от него я чаю!

Очевидно, злое семя Годунов посеял тем, что к благой цели шел непрямыми путями, так как благой целью не могут быть оправданы дурные средства.

В «Царе Федоре» конфликт продолжает развиваться. Шуйские с другими боярами, опираясь на купцов, провозглашают царем Дмитрия. Между тем царь отрешил Годунова от обязанностей правителя. Он призвал в советники Шуйского, крепко стоящего за старину. Новая Русь, создававшаяся столько лет с такими жертвами и затратой сил, готова рухнуть. И Годунов опять принужден бороться.

В разговоре с царицей Ириной эта «государственная необходимость» действительно выступает в виде необходимости и в самом идеальном виде.

Семь лет прошло, что над землею русской,
Как божий гнев, пронесся царь Иван.
Семь лет с тех пор, кладя за камнем камень,
С трудом великим здание я строю,
Тот светлый храм, ту мощную державу,
Ту новую, разумную ту Русь, —
Русь, о которой мысль непрестанно,
Бессонные я ночи провожу.

... Ты знаешь Шуйских нрав неукротимый.

... Я Шуйских чту —
Но доблесть их тупа и близорука,
Избитою тропой они идут,
Со стариной сковало их преданье —
И при таком царе, каков царь Федор,
Им места нет, быть места не должно!

Годунов действительно чтит Шуйских. Ирина напрасно думает, что он хочет мстить им за напесенные обиды:

Я мнения не знаю;
 Не слушаю ни дружбы, ни вражды;
 Перед собой мое лишь вижу дело,
 И не своих, но дела моего
 Гублю врагов.

Он увещевает царицу не отдаваться «жалости недельной». Ведь на ней — «ответ тяжелый»: она должна быть царицей, а не женщиной.

Годунов стоит на стороне политической практики и рассудка. Ирина «чувет» инстинктом женщины нравственную негодность и практическую бесполезность преступления.

Будут ли Шуйские вредить или не будут — вопрос частный и не о том идет речь. Ирина ставит вопрос в более общей форме: никакое злое дело не принесет добра; если бы было иначе, она нашла бы в себе силы совершить зло. Борис думает не так, и это дает ему возможность «подавить рыданье сердца». Надвигаются тяжелые испытания, и он решается еще на одну жертву, еще на одну «неправоту».

Я отрешен! Сам Федор словно вудит
 Меня свершить, чего б я не хотел!
 Нагие ждут давно моей опалы,
 И весть о ней им дерзости придаст.
 Они теперь на все решатся. Дмитрий
 Им словно стяг, вокруг косяго собирают
 Они врагов и царских и моих.

Я принужден — я не могу иначе —
 Меня теснят...

И он делает шаг, который должен, по его мнению, спасти страну. Он убивает младенца. Он трижды повторяет мамке, чтобы она «блюла царевича». И мамка отдает царевича в руки убийц.

Устранение наследника — нередкий случай в средневековой истории. Истребление всей династии часто служило средством прекратить распри между враждующими семьями или претендентами на престол. Но смерть царевича Дмитрия, особенно вследствие таинственного его воскресения, стала темой бесконечных морально-политических рассуждений, исторических исследований и художественных произведений у нас и на Западе.⁶

Можно ли купить счастье целого народа ценою одной несправедливости? Стоит ли спасение государства жизни одного ребенка? Борис ставит перед собой эту проблему. Он не теоретик, он практик. Он работает, а не рассуждает:

Безвинным я себя не мню. Безвинен
 Не может быть, кто с жизнью ведет
 Всегда борьбу...

Тот, кто мыслит иначе, должен стать монахом,

От дела отказаться!
 Отшельником в пустыню отойти!
 То не мое призвание...

Не под ярмом раскаянья согбен,
 Но полный сил, с поднятою главою,
 Идти вперед я должен, чтоб Руси
 Путь расчищать!

Практическая политика здесь противопоставлена отвлеченной нравственности. Борис — практик. Он придерживается школы Бенета

⁶ См.: М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под ред. К. Н. Державина. Л., 1936.

Гельвеция. Он подсчитывает количество пользы и вреда, страдания и блага и на основе этой калькуляции выгод строит свои заключения:

Кто, вспомня Русь царя Ивана, ныне
Проклятие за то бы мне изрек,
Что для ее защиты и спасенья
Не пожалел ребенка я отдать
Единого?

Так русский царь определяет мучающую его проблему в формуле, звучащей одинаково убедительно и для XVII и для XIX века.

6

Преступление совершено. Законный наследник устранен. Узурпатор на престоле. Страна ликует. Она сама избрала своим государем «гениального честолюбца». Борис — царь не только милостию божиею, но и «волею народа». Он формулирует это в несколько иных, но совершенно адекватных идее выражениях:

Наш царский сан, по воле божьей, мы
От русской всей земли прияли...

«Царь праведный, царь милостивый» открывает свои хоромы для мирян и нищих:

Между народом русским и царем
Преграды нет!

Он ведет политику прогресса, отказывается от глухой «московской» старины, вводит новые взгляды, поощряет торговлю, укрепляет военную мощь государства. Он прощает, милует, осыпает народ благодеяниями.

Нет оснований спорить о том, в какой части трилогии Борис изображен более положительным, — он остается во всех трех частях одинаковым, меняются только условия его деятельности, мотивы, побуждающие его на различные поступки, одинаково обусловленные идеей народного блага.

Свершилось! В венце и бармах я
Держу бразды русийския державы!
.....
... Кто может осудить
Меня теперь, что не прямой дорогой
Я к цели шел? Кто урекнет меня,
Что чистотой души не усомнился
Я за Руси величье заплатить?
.....
... Мне на душу не раз
Ложилось камнем темное то дело,
И думал я: «Что если не достигну,
Чего хочу? Что если грех тот даром
Я совершил? Но нет! Судьба меня
Не выдала! Я с совестью счесть
Сегодня свел — и не боюсь поставить
Моих заслуг и виновеностей итог!»

Опять подсчет добрых и злых дел, «заслуг и виновеностей», арифметические калькуляции утилитарной школы. И вместе с тем это так называемая «теория успеха», оправдание любых средств ради достижения цели.

Как же Годунов свел счесть со своей совестью? В чем заключается успех его долгих стараний?

Вульгарный ум мог бы воспринять этот успех как восшествие на престол. Борис обладает более высоким сознанием. Для него престол — только средство, средство для того, чтобы осчастливить страну. Какова бы

ни была радость виртуоза, разрешающего величайшие государственные трудности, но все же не этим определен его труд. Он постоянно, упорно говорит о новой, созданной им Руси, о «светлом храме», который он строил в течение стольких лет. За это благо страны он заплатил «чистой души» — и слова эти, если вдуматься в них, производят необычайное впечатление.

... Перед собой
 Одной Руси всегда величие видя,
 Я шел вперед и не страшился все
 Преграды опрокинуть. Пред одной
 В сомнении остановился я...
 Но мысль о царстве одержала верх
 Над колебанием моим...

 ... Ты слышишь эти клики?
 В величии, невиданном поныне,
 Ликует Русь. Ее дивится силе
 И друг и враг. Сегодня я оправдан
 Любовию народной и успехом
 Моих забот о царстве...

Это, следовательно, «успех забот», а не успех его собственный, а самое это слово не могло возникнуть случайно: у человека середины XIX столетия оно неизбежно вызывало ассоциации с теорией, оправдывавшей крупнейшие государственные преступления эпохи.

Борис настаивает на своем способе нравственного доказательства: арифметическом подсчете. Нет на свете людей без вины, потому что нет людей без желаний.

... Безвишен
 Не может быть, кто с жизнью ведет
 Всегда борьбу; кто хоть какую цель
 Перед собой поставил; хоть какое
 Желание в груди несет. В ущерб
 Другому лишь желанья своего
 Достигнет он! То место, где я стал,
 Оно мое затем лишь, что другого
 Я вытеснил!

Что же значит это рассуждение? И как должно было оно прозвучать в 1869 году, когда с такой энергией распространялись у нас теории естественного материализма, когда Бюхнер и Молешотт были событиями литературной жизни, когда Соня Мармеладова читала «Физиологию обыденной жизни» Льюиса, а имя Клода Бернара достигло даже слуха Дмитрия Карамазова?

Борис оказывается сторонником теории «борьбы за существование», принесшей вместе со своей долей пользы много вреда нравственной жизни общества и воспитавшей стольких имморалистов. Жизнь есть борьба за существование. Жить значит желать, а желать значит вытеснять другого и отнимать у него долю его счастья. Отсюда вывод: самый жизненный процесс не имеет нравственного смысла; он неизбежно несет с собой «неправоту». Разница заключается лишь в том, во имя чего совершается неизбежное насилие над другими, чье «желание» более полезно. Об этом и говорит Борис Ирине:

Неправ перед другими
 Всяк, кто живет! Вся разница меж нас:
 Кто для чего неправ бывает. Если,
 Чтоб тьмы людей счастливыми соделать,
 Я большую неправоту совершил,
 Чем тот, который блага никакого
 Им не припес — кто ж, он иль я, виновней
 Пред господом?

... Мой грех
 Я сознаю; но ведаю, что им лишь
 Русь велика! Оплакивать его
 Я не могу!

Царь искренен. Он принес величайшую жертву, убежденный в том, что он прав и что высшая справедливость этого требует. Он довел до последнего конца теорию государственной необходимости.

У Иоанна происходило невольное, бессознательное и полное отождествление его личности и государства. Он не размышлял о своем праве истреблять людей, которых считал своими врагами. Он каялся так же, как и казнил, — неразумно и стихийно, под влиянием нервного шока. Психология Бориса совсем другая.

Он не жесток по натуре. У него нет врагов, он не чувствует ни раздражения, ни ненависти ни к кому из тех, кто хочет его погубить. Он борется не за себя, а за свой идеал. Он не отождествлял себя с государством ни тогда, когда он был всемогущим правителем, ни тогда, когда он сел на престол. Достигнув власти, он ни на ком не вымещает старую злобу:

... Врагов уж боле
 Нет у меня. Прошла пора борьбы,
 И без различья ныне изливаться
 Должна на всех царя Руси милость,
 Как солнца свет.

Царь Борис — идеальный монарх, человек чистейших помыслов, почти святой. Но он совершил ошибку. История этой ошибки и составляет содержание трилогии.

Антагонистом Бориса является его сестра, царица Ирина. Она — представитель другого мировоззрения и другой нравственной теории. Борис рассматривает вопрос с практической точки зрения, Ирина — с точки зрения формально нравственной. Она не подсчитывает количества блага, порожденного злом, потому что нравственность поступка нельзя определить его результатами. Поступок сам в себе заключает свою нравственную ценность, и ничто не может черное сделать белым. Зло, даже если оно служит добру, остается злом.

Борис, осчастливив Россию, приходит к Ирине за оправданием. И тогда она производит анализ его души.

В тот страшный день,
 Когда твой грех я сердцем отгадала,
 К тебе глубокой жалости оно
 Исполнилось. Я поняла тогда,
 Что, схваченный неудержимой страстью,
 Из собственной природы ею ты
 Исхищен был. Противникам так часто
 Железную являя непреклонность,
 Круша их силу разумом своим,
 Ты был дотоль согласен сам с собою.
 Но здесь, Борис, неожиданный, новый, страшный
 В тебе раздор свершился. Высоту
 Твоей души я ведала; твою
 Я поняла страданья.

Ирина противопоставляет две стихии в душе Бориса или, вернее, две точки зрения на нравственность. Его «природа», т. е. нравственное чувство, самое подлинное, составляющее сущность и основу душевной жизни, была затемнена страстью. Очевидно, Ирина, по замыслу Толстого права. Это была страсть, но рассудочная, страсть, руководимая и оправданная соображениями рассудка. Чтобы оправдать это нарушение нравственности, этот отход от своей природы, Борис пользовался аргументами эвдемонической философии. Согласно с нею счастье — цель истории; увеличение мирового счастья — задача и долг человека. Этой цели

можно достичь, лишь пойдя на компромисс: сделать небольшое зло, чтобы добиться большого счастья — не для себя, а для всех. Это доводы ума, противопоставленные голосу сердца, нравственной «природе» человека. Это затмение нравственного сознания. Никакими эвдемоническими аргументами, никакими подсчетами вреда и пользы нельзя оправдать малейшего зла. Может быть, каждое желание человека, как утверждает Борис, сопровождается некоей виной, но человек не должен оправдывать свою вину только потому, что никто от нее не свободен вполне, и потому, что она должна принести кому-то, хотя бы и не самому виновному, благо. Нет, счастье целого народа не может быть куплено жизнью одного младенца.

Ирина и Борис продолжают спор. Нравственный анализ углубляется. Борис должен делать то, что он делает для счастья России:

Цари на славу ей!
 Будь окружен любовью и почетом!
 Будь праведен в неправости своей —
 Но не могн простить себе! Не лги
 Перед собой! Пусть будет только жизнь
 Запятнана твоя — но дух бессмертный
 Пусть будет чист — не провинись пред ним!

Нужно осознать свое преступление (или грех — Ирина, как монахиня, пользуется этим словом), откинуть софистику ума, вернуться к голосу нравственного сознания, составляющего природу человека, — в этом и заключается спасение и оправдание.

Самое страшное — это отсутствие нравственного сознания, извращение нравственных понятий. В спорах, которые велись в России, и особенно остро во второй половине XIX века, об этом говорилось довольно часто, говорил, в частности, Достоевский, который готов был оправдать многое, только не утрату нравственного сознания и чувства вины. Он говорил о том, что это явление характерно именно для его современности, — аргумент, служивший ему доказательством весьма реакционных идеологических и политических теорий.

Борис сопротивляется этому внутреннему чувству. Он хочет доказать самому себе, что он прав, потому он и приходит в келью Ирины.

Он стал царем, и прошлое должно быть забыто:

Могу теперь идти стезею чистой!
 Прочь от меня притворство и обман!
 Чрез пропасти и смрадные болота
 К престолу днесь меня приведший мост
 Ломаю я! Разорвана отныне
 С прошедшим связь! Пережита пора
 Кромешной тьмы — сияет солнце снова —
 И держит скиптр для правды и добра
 Лишь царь Борис — нет боле Годунова!

Он хочет, словно ножом, отрезать свое прошлое, разрушить мост, приведший его к престолу от «смрадных болот», в которых началась его деятельность. Но это невозможно:

Не властны мы уйти
 От прошлого, Борис!

Затем происходит нечто непостижимое, сверхъестественное, чего нельзя понять и объяснить реальными причинами. Воскресает убитый ребенок, преступление, совершенное втайне, никому неизвестное, становится всем известным. Гибнет царство, созданное такой ценой:

Я совершил без пользы преступленье!
 Проклятья даром на себя навлек!

...Безвинностью моей
Я заплатил за эту смерть — душою
Ее купил! Я требую, чтоб торг
Исполнен был! Я честно отдал плату...

Ему кажется, что появление Лжедмитрия заключает в себе нечто мистическое. Он продолжает убеждать себя и других, что он совершил честную сделку с судьбой, с совестью.

Земли мне русской слава,
Свидетель бог, была дороже власти.

Ему верят так же, как верит он сам себе, и тем не менее сделка эта всем кажется чудовищной. И вновь поднимается Необходимость, заставляющая его во имя того же государственного блага совершать жестокости:

Сердце
Меня склоняет милостивым быть,
Но если злая мне необходимость
Велит карать — я жалость подавляю
И не боюсь прослыть жестоким.

Он должен отказаться от мысли всей своей жизни, из-за которой он совершил преступление:

Возможно ль?
Меня бродяга изменить заставил
Исконное решение мое!
Не благостью, но страхом уже начал
Я царствовать. Где ж свет тот лучезарный,
В котором мне являлся мой престол,
Когда к нему я темной шел стезею?
Где светлый мир, ценою преступления
Мной купленный? Вступить на путь кровавый
Я должен был, или признать, что даром
Прошедшее свершилось.

Царь Борис превращается в царя Ивана. Вновь происходит отождествление царя и царства:

Кто враг царю Борису —
Тот царству враг!

Так же, как Иван, он призывает схимника, чтобы найти утешение в его словах:

...я, как грозный некогда Иван,
Без отдыха мятусь. Как он, среди ночи
Жду схимника, чтобы сомненье мне
Он разрешил. И как при нем, так ныне
При мне грозит Руси распаденье!
Ужель судьба минувшие те дни
Над нею повторяет?

Борис начинает прозревать. Он видит, что на нем «благословенья быть не могло». И, умирая, он окончательно постигает мысль, которую доказал всей своей жизнью:

От зла лишь зло родится — все едино:
Себе ль мы им служить хотим иль царству —
Оно ни нам, ни царству впрок нейдет!

Это отчетливое отвержение эвдемонической морали и утверждение морали категорического императива. Вот откуда идет роковое сходство между Иваном и Борисом: и тот, и другой строили свою власть на неправоте. Иван, отождествляя себя с государством, губил его своей жестокостью. Борис погубил царство тем, что принес ему в жертву свою безвинность.

Мораль Бориса — мораль ложного мудрствования. Царевич Федор, осуждающий своего отца, прямо ему противоположен, и Борис увидел

в сыне то, чего не было у него самого: господь вложил в него «правоты любовь, нетронутую мудрствованием ложным».

Тем же качеством отличается слабый умом и волей царь Федор, который понимал сердцем то, чего не хотел понимать Годунов.

«Ты ангела лишь слушай своего», — говорит Федору Ирина. Этот ангел — внутренний голос совести, чувство долга, которое слышно всякому, даже и совсем лишенному ума. Нравственность — это повеление, которого не слышит только тот, кто строит мораль на гетерономном начале, на принципе пользы.

Теория государственного интереса пренебрегает нравственностью ради пользы. Но пользы не получается. Только нравственность полезна, только самые как будто отвлеченные принципы нравственности могут дать практический результат. Этим и оправдывается самая идея нравственности, которая основана на идее добра. Добро и есть благо — само по себе и по своим практическим результатам.

Борис привел страну к тому же состоянию, в каком она находилась при Иване. Вновь разруха, распаденье, иноземное нашествие. Он погубил своих детей, и это — кара не только им, но и ему.

Но Борис не чувствует угрызений совести, вернее, он не раскаивается в своем преступлении, так как считает его скорее жертвенным актом. Он купил благо России ценою своей невинности, он взял на свои плечи бремя греха, чтобы осчастливить народ. В этом, с его точки зрения, нет греха. Но практический результат его царствования доказывает ему, что если нет в этом греха, то есть ошибка.

7

Противоположностью Борису во второй трагедии является Иван Петрович Шуйский. Шуйский стоит за старину и является сторонником партии, враждебной реформам и политике Годунова. Но он сохраняет чувство чести, «пострадавшее» или «исказившееся» во времена Ивана Грозного. Толстой настаивает на том, что это чувство существовало и в России: его нельзя отнимать у лучших русских людей того времени только потому, что это чувство есть также западное (см. стр. 506—507).

Шуйский действует открыто и не признает окольных путей. Головин убеждает его свергнуть Федора, слабого телом и духом. Об этом Шуйский не хочет и слышать, но все же вступает в заговор против царицы Ирины, сестры Годунова, чтобы вместе с нею сбросить и ее брата.

Шуйский, противопоставленный Годунову, является вместе с тем и его нравственным аналогом. И он тоже ради блага государства вступил на окольный путь, следуя все той же теории государственной необходимости и цели, оправдывающей средства. Он берет грех на душу ради всеобщего блага:

Прости ж мне бог, что я для блага всех
Грех на душу беру!..

Его лукавый племянник Василий Шуйский успокаивает его:

Не по вражде к Ирине
Ты на нее идешь, но чтоб упрочить
Престол Руси!

Но Иван Петрович не поддается иллюзии, постоянной жертвой которой был царь Иван. Дело не в том, чтобы упрочить престол Руси, не в том, чтобы женить Федора на другой «наследия и чадородья ради». Это только предлог, которым заговорщики хотят обмануть царя. Он идет за Ирину из совсем других соображений.

... Я на нее иду,
 Чгобы сломить Бориса Годунова
 И сам себя морочить не хочу!
 Мой путь не прям

Я говорю тебе, мой путь не прям —
 Но пятиться не стану. Лучше пусть
 Безвинная царица пропадает,
 Чем вся земля!

В конце своей героической жизни этот «спаситель земли» вынужден запятнать себя. Он понимает, что иначе нельзя:

Мой путь не прям. Сегодня понял я,
 Что чистым тот не может оставаться.
 Кто борется с лукавством. Правды с кривдой
 Бой неравен...

... видит бог, нам все пути иные
 Заграждены. На Федора опоры
 Нет никакой!

Не он царит — под шурином его
 Стена, давно земля защиты просит,
 От нас одних спасенья ждет она!
 Да будет же — нет выбора иного —
 Неправдою неправда сражена,
 И да падут на совесть Годунова
 Мой вольный грех и вольная вина!

После примирения Годунов нарушил обещание. По мнению Шуйского, этого достаточно, чтобы свергнуть правителя. И он даже рад его обману: теперь уж не нужно ни убивать Бориса, ни призывать Дмитрия, ни разводить царя с царицей. Борис

Избавил нас отыскивать средь тьмы
 Кривых путей! И можем ныне мы,
 Хвала творцу, не погрешая сами,
 Его низвергнуть чистыми руками!

Нужно делать политику «чистыми руками», не пачкаясь. Он пользуется выражениями, широко употреблявшимися в политической литературе XIX века. Сколько сотен раз повторялись эти фразы: «сохранить чистоту рук», «нельзя делать политику в белых перчатках» и т. д.!

Он идет напрямик и требует от царя смещения Годунова. Обманувшись в своих ожиданиях, он еще раз убеждается в том, что «чистыми руками» он ничего не может сделать, и вновь становится на «непрямой путь» — заговора, восстания и свержения царя.

Шуйский стоит перед той же проблемой: погубить невинного, чтобы спасти землю, и разрешает ее так же, как Годунов. Так же, как Годунов, он платит «безвинностью своею» за благо народа. Один приносит в жертву младенца, другой — женщину святой души и святого царя. Оба колеблются и оба, взвесив все возможности и обстоятельства, сознательно принимают на себя грех; и у того, и у другого — «вольный грех и вольная вина».

Когда Шуйского ведут в тюрьму, он говорит, обращаясь к народу, который хочет его спасти: «... терплю я за вину мою, в чем грешон, за то и терплю. Не в том грешон, что с Годуновым спорил, а в том, что кривым путем пошел, хотел царицу с царем развести. А потом и хуже того учинил, на самого царя поднялся!» Так же как Борис, Шуйский перед смертью понял свою вину.

Зло не может породить добро, оно порождает только зло. Шуйский намерен неправдой сразить неправду, и эти слова слышит Старков, его дворецкий и предатель. Если князь может идти на преступление, то тем

более вправе сделать это его дворецкий. Старков берет пример со своего господина:

Неправда за неправду! Ну, добро!
Так и меня уж не вини, боярин,
Что пред тобой неправду учиню я,
Да на тебя всю правду доведу!

Шуйские учинили неправду и над Шаховским, отняв у него невесту, чтобы огдать ее в жены царю. И в ответ на это учиняет неправду Шаховской, похищая грамоту и показывая ее царю. Следствием является смерть Шуйского и смерть Шаховского.

Вновь повторяется та же идея, без нажима, тонко, не навязчиво проведенная через всю трилогию и в конце формулированная Борисом: «От зла лишь зло родится».

И уж совсем другой по своим нравственным качествам, Луп-Клешнин, человек «без совести и предрассудков», разрешает легко и без всякой жертвы ту же проблему. Нанимая мамку для Дмитрия, он говорит совершенно то же, что говорили Борис и Шуйский, в несколько иной стилистической форме:

Пожалуй — что ж! Грех на душу возьму!
Я не брюзглив — не белоручка я!

Так же как Борис и Шуйский, он оправдывается теорией государственной необходимости, которая звучит здесь как необходимость спокойно жить и властвовать:

Пока он жив, от Шуйских и Нагих
Не будет нам покоя.

И все та же настойчивая терминология: «белоручка», напоминающая «чистые руки» Шуйского и «белые перчатки» современных Толстому европейских писателей.

Но и Клешнин также «не справился» со взятой на себя задачей: охваченный страхом ада, он принял схиму и видит по ночам страшные сны.

8

Государственная необходимость, нравственный утилитаризм, абсолютная монархия, визират, смута, распад государства — эта цепь причин и следствий составляет действие трилогии, рассмотренное в его нравственном и политическом плане. С такой точки зрения и персонажи представляют собою различные аспекты разрешаемой в трилогии проблемы. Их можно было бы расположить по ступеням моральной лестницы, идущей от самого низкого и наименее сложного нравственного сознания к самому совершенному: Битяговский, Клешнин, царь Иван, Годунов, Шуйский, царь Федор, царица Ирина. От бездумного злодея до извращенного деспота, отождествившего себя с государством, от убежденного сторонника теории государственного интереса до случайно вступившего на этот путь и быстро раскаявшегося воина, от несмыслящего в софистике совести святого царя до мудрой своею нравственностью царицы — персонажи трилогии дают словно сумму нравственно-политических размышлений, волновавших человечество в долгие эпохи утверждения абсолютизма, государственных переворотов и революций.

В плане чистой нравственности целью Толстого было опровергнуть эвдемонический и утилитарный принцип ради морали категорического императива, и путь, им пройденный, это путь от Бентама к Канту. Но за этой моральной стороной возникает сторона политическая. Она вполне согласуется с первой, но вместе с тем дополняет ее и дает более полное и потому более правильное решение проблемы.

В трех трагедиях подвергнуты анализу три царствования. Исходом царствования Иоанна был визират. При Федоре Иоанновиче мудрый правитель, чтобы удержаться у власти, должен был совершить преступление. Это закономерность, о которой говорили давно — визирь не может не быть жестоким, к жестокости и беззаконию его принуждает его положение в государстве, отраженная власть, которой он может лишиться в любую минуту. Но у Толстого Борис милосерд в душе и мог бы обойтись без казней, если бы Федор был другим человеком. Федор благ — то ли святой, то ли «пономарь». Высоту его души понимают все, но все понимают и его неспособность к правлению. Его неспособностью и благостью одновременно вызвана та необходимость, которая принудила Шуйского к измене и Годунова к убийству Дмитрия. Об этом упорно твердят и Шуйский, и Годунов, и Клешнин. Ни для кого из них нет другого пути — благость государя погубила нравственность в управлении государством и привела страну на край гибели.

Значит, дело не только в ошибке Годунова или в ошибке Шуйского. Одним безлобием страну не спасешь. Нужна твердая политика, твердый, сознательно избранный курс, направленный к благу страны.

Толстой едва ли думал о возможности республики в России. Человек его взглядов в 60-е годы должен был оставаться мыслью в пределах монархии. К этому обязывала его и избранная им эпоха. Речь шла о монархе как верховном правителе и организаторе всей государственной жизни страны. Россия должна вступить на путь реформ, освободиться от остатков монгольского ига и от этой политики не отступать.

Отсутствие единой линии поведения или, как мы бы теперь сказали, твердой программы действий заставляет персонажей второй трагедии жалеть о временах Грозного, и это самое тяжелое обвинение, какое можно предъявить «святому» царю. О Грозном вспоминает Клешнин, который склонен к насилиям и не остановится ни перед чем, но и он ведь действует не только из своих личных целей, и он проводит какую-то политику, идя в орбите Годунова.

С Клешниним неожиданно солидаризируется Шуйский. Он резко разговаривает с царем Федором, но с Иваном ему не пришлось бы так говорить

... затем, что вряд бы
Покойный царь так беззаботно отдал
Из рук своих в чужие руки власть!

Значит, не только беззастенчивый убийца, но и человек высокой добродетели жалеет о временах, когда кровь текла рекой и ничем не оправданные убийства уничтожали всякую общественную справедливость и самое понятие чести. К этому привели тихость и незлобивость Федора.

Будучи законным царем, Борис был бы государем идеальным. Он не стал бы совершать ни преступлений, ни жестокостей, потому что его не понуждала бы к тому необходимость. Он неуклонно осуществлял бы свои реформы, очищал бы Русь от вредной старины, поднимая ее до высоты западной культуры с тем, чтобы когда-нибудь Россия смогла занять первое место среди европейских держав. Ведь ему помешало только «неизбежное» преступление.

Возвращаясь к аналогиям с событиями середины века, можно было бы сделать некоторые предположения. После буйной деспотии Николая, по мысли Толстого, Александр начал реформы, чтобы искоренить следы монгольского ига, поставить Россию на один уровень с Западом и вещать ее славой. Толстой критически относился к деятельности Александра. Может быть, он хотел большей неуклонности в осуществлении реформ? Может быть, ему казалось, что, начав «освобождение», царь заколебался, повернул назад, дал реакции возможность отбивать сданные позиции и своей неуверенностью раздражал обе боровшиеся партии? В таком слу-

чае трилогия могла бы стать предупреждением слабому монарху, не справившемуся с возложенной на него задачей и тем вызвавшему смуту в государстве.

Если Толстой не задумал свою трилогию как предупреждение, то во всяком случае она была выражением тех идейных исканий и тревог, которые им овладевали в эпоху реформ, сменившую эпоху террора и застоя. В меру своих сил и своего разума он пытался вмешаться в общественное развитие и уроков для настоящего искал в прошлом, заново познанном и истолкованном. И если его советы современникам не могли служить для них руководящей нитью, то интерпретация истории и поиски общественной справедливости находили отклик у всех людей, взволнованных прошлыми и будущими судьбами своей страны.

9

Тесно связанная с русской действительностью середины века, трилогия А. Толстого воспроизводит важные исторические процессы, происходившие в политической жизни России со времен татарского нашествия. Всеми своими корнями она уходит в русскую национальную почву и всеми своими выводами обращена к своей современности.

Вместе с тем значение ее выходит далеко за пределы русских отношений. В ней получают свое разрешение большие проблемы, разработанные западноевропейской мыслью в течение столетий.

Развитие Западной Европы шло приблизительно теми же путями, что и развитие России. Образование национальных государств почти всегда сопровождалось утверждением абсолютизма и ликвидацией политической самостоятельности феодалов, их привилегий и свобод. Всюду этот процесс вызывал трудности и беды, восстание феодальных сил против центральной власти и временное ослабление монархии. В борьбе за объединение страны и за новые формы государственной жизни нарушались древние права и законы, и монарх подавлял всякое проявление не только чисто политической, но и бытовой самостоятельности, свободы мысли и свободы личности. Новый этап в развитии Европы сопровождался катастрофами политическими и моральными.

Все это получало свое отражение и оценку в современной мысли. Хрописты, публицисты, моралисты и философы обсуждали новое положение вещей с самых различных точек зрения. Беды абсолютизма ни для кого не составляли тайны, даже для тех, кто являлся его апологетом. Французские фронтеры, выступая против нового режима, считали себя представителями всего народа. Они декларировали свою верность королевской власти, но не мыслили ее без феодального дворянства, которое должно поддерживать короля, окружать его плотной стеной, распространяя его благодетельную власть на народ и доводя до его сведения народные нужды. В этом дворяне видели свое право и свой долг, связанные с самым существованием их класса. Такая точка зрения характерна для всего западноевропейского дворянства. Во французской публицистической и мемуарной литературе XVII века, в исторической литературе XVIII и XIX веков эта проблематика эпохи получила глубокое и блестящее выражение, а сочинения, изучавшие эти вопросы, обошли всю Европу и были известны и в России.

Маркиз де Ретц, современник Ришелье и Мазарини, с полной отчетливостью утверждал, что уничтожение феодального дворянства повлечет за собой падение королевской власти, так как лишит ее не только опоры, но и средостения, защищавшего ее от народа и сохранявшего ее престиж. Утверждение абсолютизма или тирании уничтожит законность, а произволом и насилием государство существовать не может. Результатом тирании неизбежно является свержение династии, смута и государственные

катастрофы. Ту же мысль повторил Монтескье в «Духе законов». В романе «Сен-Мар» Альфреда де Виньи мудрый де Ту выражает это точно и образно: «Смело скажите королю, . . . что древние французские фамилии родились вместе с его фамилией, что, поражая их, он вредит всему народу, и если он уничтожит их, то и его фамилия пострадает от этого, она останется одинокой в вихре времен и событий, подобно старому дубу, который трепещет и содрогается под степным ветром, когда вырублен лес, который его окружал и защищал».

Боярин Захарьин, самый благородный персонаж первой трагедии, говорит Грозному буквально те же слова:

<Ты> . . . подавил измученную землю.
 Ты сокрушил в ней все, что было сильно,
 Ты в ней пограл все, что имело разум,
 Ты бессловесных сделал из людей —
 И сам теперь, как дуб во чистом поле,
 Стоишь один, и ни на что не можешь
 Ты опереться. Если — бог избави —
 Тебя оставит счастье твое.
 Ты пред несчастьем будешь наг и беден.

Феодалные «свободы» и в глазах феодалов, сопротивлявшихся абсолютизму, и в глазах либералов XIX века, боровшихся и с феодализмом и с абсолютизмом, казались действительной политической свободой, к которой стремилась и французская революция. Широко была распространена мысль, что абсолютизм возник на развалинах свободы. Стремление доказать закономерность французской революции заставляло в франкских собраниях (например, *champs de mars* и *champs de mai*) видеть едва ли не республиканские свободные формы государственной жизни. Литература Фронды рассматривала феодальную оппозицию как последнюю попытку сохранить старую свободную конституцию. Неудача всех этих восстаний и самый их характер подсказывал не раз формулированную мысль о том, что феодальная знать неспособна к той роли, на которую она претендует, по тем самым причинам, о которых свидетельствует первое действие «Смерти Иоанна Грозного».

В начале XIX века, когда прогрессивным кругам приходилось бороться с феодальной реакцией, утверждение абсолютизма и превращение дворянства в придворных лакеев и попрошаск стало рассматриваться как историческая неизбежность, вызванная упадком феодальной знати. В момент утверждения абсолютизма политическое бессилие и нравственная неспособность старого дворянства к каким-либо серьезным и далеко идущим политическим акциям была ясна самим феодалам. Тем более она была ясна их позднейшим историкам.

Толстой, понимавший своеобразие русской истории, в своей полемике со славянофилами должен был остро интересоваться общими закономерностями западно-восточной истории. Знал ли он «Новую науку» Дж.-Б. Вико или философию истории немецких идеалистов — Фихте, Шеллинга, Гегеля — и французских эклектиков, например В. Кузена или Мишле, — независимо от того, откуда он почерпнул свои представления об историческом процессе, он несомненно опирался не только на русскую, но и на европейскую традицию, утверждавшую закономерность исторического развития.

«В этой трагедии, — пишет Толстой, — все виноваты и все наказаны не какою-нибудь властью, поражающею их извне, но силою вещей. . .» «Сила вещей» — понятие, получившее распространение в западноевропейской исторической мысли, начиная с французской революции. «Сила вещей» — закономерность, которая находит свое выражение в обстоятельствах, в экономической и политической структуре страны, в расстановке классовых сил и т. д. Это неизбежность, с которой не может бороться

личность, но с которой она должна считаться. Однако «сила вещей» не снимает нравственной ответственности с исторической личности. Человек, отданный во власть обстоятельств, может выбирать свое поведение и даже управлять обстоятельствами, если он поймет смысл исторического движения и потребности эпохи. Никто из бояр, о которых идет речь, не поднимается над личными своими интересами, и потому все они не только наказаны, но и виноваты. Это строгий вывод из теории, широко распространенной в современной Тодстому западноевропейской историографии.

Образ тирана конституировался и варьировался в бесчисленных художественных и теоретических произведениях. Витторио Альфьери дал подробную и исчерпывающую его характеристику, ставшую едва ли не обязательной для всех дальнейших произведений на ту же тему.

Полемизируя с Монтескье, Альфьери утверждал, что всякая монархия естественно и необходимо превращается в тиранию. Тиранин, похитивший свободу у своих подданных, должен совершать то, что противоречит их желаниям, следовательно — принуждать их к этому насилем. Насилия увеличивают ненависть подданных, а в ответ следуют ненависть и жестокости со стороны тирана. При тирании одно чувство связывает государство — страх. Добродетель при тирании существовать не может. Тиранин должен быть подозрителен, уничтожать всякую самостоятельность мысли, особенно ненавидеть выдающихся людей и требовать подчинения во всем, вплоть до мелочей.

По тем же причинам тиран не может быть счастлив в своей семье. Его близкие так же ненавидят его, как ненавидит их он, подчиняя их своему произволу и подозревая их в измене. Тиранин легко становится женоубийцей и сыноубийцей, и с этой точки зрения отношение Иоанна к жене, которая перед ним трепещет, и убийство им сына — явления типичные. Трагедии Альфьери «Филипп» и «Дон Гарсия», драма А. Дюма «Катрин Ховард» и другие иллюстрируют это положение с той же силой, что и «Смерть Иоанна Грозного». Разумеется, исторических материалов для такой темы можно было найти сколько угодно.

Тирания неизбежно влечет за собою визират. О министре, захватывающем власть короля и управляющем за него государством, говорили во всей Европе в публицистических и художественных сочинениях, так как видели в визирате основное зло абсолютизма. Об этом писали Кеведе, маркиз де Ретц, Монтескье. Эту тему можно найти у Лессинга и у Карло Гоцци, у Шатобриана и у Браве, у десятков других крупных и мелких писателей и драматургов.

Русская история также знала многих визирей, первых министров и фаворитов, которых народ проклинал в своих песнях и монахи в своих летописях.

Визират предшествует государственному перевороту и вступлению на престол новой династии. Гибель Меровингов и торжество Каролингов казались явлением типическим, неизбежно следующим за визиратом. Долгое преобладание австрийских герцогов, носивших при франкских королях титул майордомов, власть, которую они осуществляли во франкском королевстве, полное ничтожество романализованных, развращенных владычеством потомков Меровея и последний Меровинг, прозванный Безумным, а с другой стороны, неукротимая энергия первого короля новой династии — все это напоминало события, совершавшиеся во Франции в конце XVI и начале XVII века и в Англии в XVII столетии. Гизы, рвавшиеся к власти и едва не достигшие ее во времена неспособного Карла IX, и Ришелье, совершенно покоривший Людовика XIII, могли бы сыграть до конца роль Пипина, если бы обстоятельства дали им эту возможность. Такие сравнения делали современники Ришелье и те, кто писал о нем через два столетия после его смерти.

Во время каждой последующей революции возникали те же ассоциации. В эпоху 18-го брюмера Бонапарта постоянно сравнивали с Кромвелем. После расстрела герцога Энгиенского эти ассоциации стали еще более отчетливыми. Коронавание Наполеона казалось осуществлением мечты Ришелье и Кромвеля, так и не занявшего престола казненного им короля.

Толстой несомненно понимал своего Бориса Годунова как воплощение старых, вечно действующих исторических законов, тяготевших над всеми майордомами, визирями и узурпаторами европейской истории: Пипином, Ришелье, Кромвелем, Бонапартом. События русской истории в сопоставлении с событиями европейской приобретали общий смысл и давали материал для философско-исторических размышлений, повелительно возникавших в сознании писателя, страстно любившего свою страну. Огромная западноевропейская литература, посвященная этим вопросам, должна была дать обильную пищу для таких размышлений.

Тиран, не привыкший к противоречию, не умеющий повиноваться долгу, считающий высшим законом и высшей истиной свою прихоть, отождествляет себя с государством. Знаменитая формула Людовика XIV «государство — это я» отлично выражала положение вещей и постоянно обсуждалась в политической литературе.

При таком отождествлении желание или прихоть государя превращается в его сознании в государственную необходимость. Теория государственной необходимости открывала широкий простор любому произволу и потому стояла в центре внимания европейской мысли в течение столетий.

Начиная от Макьявелли длились споры вокруг этой теории, этого «права на преступление». Они вспыхнули в XVIII веке в связи с появлением «Политического завещания» Ришелье. Теория государственной необходимости вызывала негодование просветителей, и красноречивые тирады Руссо перекликались со злыми шутками Вольтера. Либералы начала XIX века опровергали ее в борьбе с наполеоновской деспотией, при Реставрации ее взяли себе на вооружение ультрароялисты, и полемика вновь приобрела острый практический смысл. Либералы противопоставляли политическому практицизму деспотов и теоретиков идею неуклонной, всегда одинаковой политической справедливости, кантовскую формальную этику, построенную на внутреннем чувстве долга. Наконец, во время Второй империи, в связи с переворотом 1851 года и официальной его апологией, споры эти приобрели чрезвычайный размах.

«Свобода целого народа не стоит жизни одного невинного», — писал Руссо, и эта фраза цитировалась неоднократно противниками теории государственной необходимости. В десятках произведений разрабатывалась эта проблематика, начиная от драм Шиллера и романа Бульвера («Юджин Арам») и кончая памфлетом Гюго («Наполеон Малый») и «Преступлением и наказанием» Достоевского.

С точки зрения государственной необходимости убийство невинного должно быть оправдано. Однако Гюго говорил: «Даже ради спасения целого народа я не убил бы и ребенка». Годунов сделал то, чего не сделали бы Руссо и Виктор Гюго.

Годунов ссылается на благой результат своего преступления. «Успех оправдывает все!» «Победителей не судят!» Это «теория успеха», тесно связанная с теорией государственного интереса.

Она получила свое наиболее законченное выражение в философии Гегеля с его формулой «все действительное разумно». Каков бы ни был подлинный смысл этой формулы и рассуждений, которые к ней привели, но делать из нее можно было любые выводы. То, что утверждается в действительности, получает свое историческое, а следовательно, и нравственное оправдание. Поэтому «горе побежденным, и да здравствует победи-

тель!» — этот лозунг, опошленный бесконечными повторениями и самым вульгарным его толкованием, превратился в метод исторического исследования и в философии Виктора Кузена, объяснявшего им исторический процесс, и в произведениях А. Тьера, автора «Истории французской революции» и не менее знаменитой «Истории консульства и Империи». Если эта теория оправдывает якобинскую диктатуру, вызывавшую протесты во времена Реставрации, то она оправдывает и Термидор, и 18-е брюмера. С этой точки зрения следовало одобрить и переворот Наполеона III, что делали сам император и его приверженцы. Ожесточенная борьба с теорией успеха велась именно в 50—60-е годы, после переворота 1851 года, и особенно ярко проявилась во всемирно известном памфлете Виктора Гюго «Наполеон Малый».

Идеи, получившие свое выражение в трилогии А. Толстого, были тесно связаны одна с другой и в общественной мысли Европы составляли прочное единство, определявшее мировоззрение широких общественных кругов. Они составляли общий фонд, которым жила идеология эпохи, воздух, которым дышали прогрессивные люди. Поэтому нет ничего удивительного в том, что во многих художественных произведениях можно найти сходные мысли, образы и ситуации. Так, напоминают соответствующие места трилогии некоторые сцены и образы из «Людвика XI» Казимира Делавиня, например врач, торопящий смерть тирана, чтобы скорее освободить страну от его ига, и главный герой, повторяющий обычные представления о тиране.

Более глубокое сходство с трилогией Толстого можно обнаружить в «Валленштейне» Шиллера, затрагивающего аналогичные темы и разрешающего политические проблемы с позиций кантовской этики, а также в хрониках Шекспира — в том истолковании, какое они получили у А. В. Шлегеля.

Но особенно поражает сходство трилогии с романом Альфреда де Виньи «Сен-Мар».

Это первый французский исторический роман, как называли его критики 1820-х годов; иначе говоря — первый, который ставил себе исторические задачи, соответствовавшие задачам новой эпохи. Время действия почти то же, что у Толстого, — начало XVII века, и говорит он о тех же исторических процессах — о падении феодальной аристократии и утверждении абсолютизма.

Феодальная знать сопротивляется быстро набирающему силы абсолютизму. Она составляет заговоры, плетет какие-то интриги и тут же разрушает то, что она собиралась сделать, из-за отсутствия единства, политического опыта и даже общих интересов. Она разобщена, так как не может противопоставить государственную идею личным интересам каждого, так как каждый, даже член королевской фамилии, может быть подкуплен прощением старых грехов, честью, лаской короля. Но если у них нет политических способностей и широты кругозора, то все эти дворяне блещут необычайной храбростью — качеством, которое Толстой отметил у бояр.

Король не имеет своей воли и не подготовлен к управлению государством. Он почти слабоумен и переложил все дела на визиря, кардинала Ришелье.

Дворянская партия опирается на королеву-мать, которую Ришелье держит в изгнании. Король настаивает на ее возвращении, Ришелье не соглашается. Он в немилости. В критический момент он вдруг является ко двору и соглашается на возвращение королевы. Король в восторге. Но тут только что прибывший гонец сообщает о смерти королевы. Кардинал выигрывает сражение и вновь возвращается к власти.

Аналогия этому — в «Царе Федоре Иоанновиче». Годунов не соглашается вернуть из изгнания царицу, последнюю жену Иоанна, царь тре-

бует этого, и Годунов в опале. В это время гонец извещает о смерти Дмитрия, и Федор окончательно передает правление Годунову.

Ришелье требует у короля казни своих политических противников — Сен-Мара и де Ту. Король отказывает. Тогда кардинал слагает с себя управление делами; по его приказанию в кабинет короля приносят папки бумаг, и секретари просят у короля ответа на вопросы иностранной политики. Король не может ни в чем разобраться, призывает кардинала и подписывает приказ о казни Сен-Мара и де Ту, виновных в государственном преступлении. Сцена является полной аналогией сцены в «Царе Федоре Иоанновиче».

В изображении Альфреда де Виньи Ришелье — типичный визирь. Он осуществляет знаменитое отождествление государя и государства. Врагами государства он считает тех, кто является его врагами. Оскорбление, нанесенное ему, кажется ему оскорблением государства, и он мстит за свои обиды так, словно это были государственные преступления.

У Альфьери тираны были в значительной мере обманщиками, и он не был склонен разбираться в их психологии, чтобы не давать повода для каких бы то ни было оправданий. У Виньи дело обстоит иначе: Ришелье обманывает не столько других, сколько себя. Он искренен или лукавит с самим собой — таков психологический аспект этой проблемы отождествления, которая коренится в «силе вещей» и в самой сущности абсолютизма. Иногда он сомневается в правильности своего поведения, и его терзают жестокие угрызения совести. Искренность Иоанна идет в том же русле идей, но выраженных с еще большей отчетливостью в диалектике противоречий, которые бросают Иоанна, так же как героя Виньи, от полной убежденности к сомнению и раскаянию.

Ришелье чувствует эфемерность своей власти: в любую минуту король может отдать свое доверие другому, уничтожить своего визиря и разрушить все, что было им создано в течение долгих лет. В патетическом монологе Ришелье высказывает это: «Что такое мое могущество? Жалкий отблеск королевской власти: сколько сил нужно приложить для того, чтобы закрепить на моей звезде этот постоянно колеблющийся луч!.. Сколько же может остаться таланта для дел! Я держу в руке Европу, а сам держусь на тончайшем волоске...»

Гениальный визирь, фактически управляющий государством, не может совершить то, что замыслил, что считает нужным сделать. Он должен быть свободен в своих действиях, он должен сидеть на престоле, а не воевать с причудами короля и интригами царедворцев. Он должен поступить так, как поступил майордом австразийской династии. И Альфред де Виньи заставляет кардинала размышлять о словах некоего проезжего англичанина, т. е. Кромвеля, о том, что королей «нужно бить в голову». Милтон удивляется, почему Ришелье не захватил верховную власть вместо того, чтобы заимствовать ее у слабовольного короля, готового в любую минуту изменить свое решение, и называет имя Кромвеля, который совершит то, о чем мечтал, но чего не сумел сделать Ришелье. Годунов убивает и царя Ивана, и царевича Дмитрия, чтобы стать царем и обеспечить себе возможность государственного труда.

Людовик XIII слабоумен и слабоволен, как Федор, и он-то своей слабостью и вызывает катастрофу — казнь Сен-Мара и де Ту, как Федор вызывает арест князя Шуйского и убийство Дмитрия. Это они виноваты в том, что вокруг их трона возникают распри, заговоры и насилия.

Ришелье, так же как Борис Годунов, придерживается теории государственной необходимости, отвергая формальную нравственность ради практического блага. В этом и заключается пафос этих героев и центральная проблема обоих произведений. Это и есть причина катастрофы, постигающей государство: Францию через полтора года после смерти Ри-

шелье, Россию — еще при жизни Годунова. Это страстная, глубокая полемика с учением, отключающим политику от нравственности.

Сен Мар, главный герой романа — персонаж высоконравственный. Он представитель старой феодальной знати, он хочет поднять дворян на восстание против визиря и на защиту короля. Он вступает в отчаянную борьбу, причем верит в помощь государя и опирается на его обещание. Сен-Мар должен заменить Ришелье в качестве советника Людовика XIII, так же как князь Иван Петрович Шуйский должен заменить Годунова в качестве советника Федора. Но в пылу борьбы он также пошел на государственное преступление ради государственного блага.

В тюрьме, перед смертью, он понимает свою ошибку. Его ведут на казнь. В толпе, его окружающей, есть его сообщники, которые хотят спасти его, но он отказывается от спасения — так же, как делает Иван Петрович Шуйский.

Друг Сен-Мара, де Ту, является голосом его совести, непреклонным выразителем «религии чести». Никакие эвдемонические соображения на него не повлияют. Ему важен только нравственный принцип, формальный закон, без которого он не представляет себе нравственной жизни. Он играет в отношении Сен-Мара ту же роль, которую в отношении Годунова играет царица Ирина, и так же упрекает его в преступлении, совершенном ради всеобщего блага.

Роман Виньи, так же как трилогия Толстого, представляет собою опровержение утилитаризма и утверждение морали категорического императива. Герои романа составляют моральную лестницу, идущую от низших форм нравственного сознания к высшим: от Лобардемона, отца Жозефа, Ришелье к Сен-Мару и де Ту.

Сходство между романом и трилогией поразительно. Оно так полно и глубоко, оно касается таких существенных, конструктивных их особенностей и вместе с тем таких характерных деталей, что отмахнуться от него и признать его случайностью нельзя.

Два писателя, жившие в разное время и на разных концах Европы, строили одинаковый сюжет, создавали схожие образы, располагали идеи в одинаковой последовательности для того, чтобы разрешить одну и ту же проблему в одинаковом направлении, но каждый на своем национальном историческом материале. Это один из многих примеров постоянного творческого взаимопонимания и взаимопомощи, которые связывают европейские страны крепким духовным единством в борьбе за общие культурные ценности. Но каковы были форма и пути этой взаимопомощи?

Роман Виньи пользовался огромным успехом в течение всей первой половины XIX столетия и из других французских исторических романов уступал в популярности только «Собору Парижской богоматери». Работая над своим «Князем Серебряным», Толстой, очевидно, интересовался образчиками того же жанра и едва ли мог пройти мимо произведения, вызвавшего многочисленные отклики в России.⁷

Позволяет ли это говорить о влиянии более раннего «Сен-Мара» на более позднюю трилогию?

Можно думать, что Толстой, прочтя роман, обнаружил в нем тот же ход мысли, что и во многих других произведениях, теоретических и художественных, вошедших в круг его внимания. Возможно, что роман стимулировал работу его мысли, двигавшейся в том же направлении. Сходство некоторых сцен и сравнений могло бы послужить косвенным доказательством того, что Толстой читал роман и сохранил о нем воспоминания, отложившиеся в тексте трилогии. Но роман не мог бы оказать влияния и даже быть понят до конца, если бы основные, создавшие его идеи не были продуманы Толстым еще до того, как он с ним познако-

⁷ В 1835 году роман был переведен на русский язык А. Н. Очкиным.

мился. Трудно себе представить, чтобы замысел трилогии возник в результате чтения «Сен-Мара», чтобы Толстой распределил свои роли и конструировал сюжет по образцу, который он нашел в произведении своего французского собрата. Этому противоречит хотя бы и то, что трилогия создавалась отдельными самостоятельными частями, и ее идеи росли вместе с каждой новой трагедией.

Сходство можно было бы объяснить не влиянием, а совпадением, но совпадением строго закономерным: оба произведения с некоей свободной необходимостью выростали из политических обстоятельств, проблематики эпохи и философской традиции, и авторы их пришли к одинаковому художественному решению, причем возможные стимулы, шедшие от французского романа, могли иметь относительно небольшое и вполне второстепенное значение.

10

Двигаясь в широком русле европейской мысли, произведение Толстого включилось в вековой спор со своим особым, русским и в то же время европейски значимым взглядом и решением. Это решение обнаруживается в каждой сцене, в неопределимых мелочах действия, в стиле и материале трилогии. Русская старина и русская современность определяли специфику произведения и конструировали самое его художественное существо. Но особенный интерес представляет трактовка двух главных образов трагедии, имеющих аналогию в памятниках западноевропейской мысли, — Годунова и Федора.

Годунов не похож ни на визиря, каким он представлялся Монтескье и Альфьери, ни на кардинала Ришелье в романе Виньи, ни на других известных нам тиранов и визирей европейской литературы. У Альфьери визирь — всегда злодей в силу самой природы его власти, в силу обстоятельств, поднявших его на эту высоту. Ришелье у Виньи — тоже злодей с редкими, но жестокими приступами угрызений совести, страха и раскаянья. Это тиран, импульсивный при всей своей рассудочности, получающий удовлетворение от зверств и насилий, жаждущий власти не столько для блага страны, сколько для собственного блага. Он больше напоминает Иоанна, чем Бориса.

Борис жертвует собою, своей совестью, чистотой своей души ради счастья государства. Он очищается от скверны личных расчетов, его замыслы и поступки отождествлены с государственным благом. Ему нельзя предъявить никаких обвинений, касающихся его личности и его намерений. Его преступление — не грех, а политическая ошибка. Он просто чего-то не учел и чего-то не понял.

Представленная таким образом проблема государственной необходимости приобретает совершенно особые формы. Ее не затемняют никакие посторонние соображения и обстоятельства. Она предстает перед читателем в необычайной логической чистоте и обнаженности и в своем до крайности напряженном трагизме. Здесь не может быть никакого «*argumentum ad hominem*», — человек, осуществляющий теорию государственной необходимости, чист, как стекло, и пагубные следствия этой теории нельзя объяснить пороком его души. Мало того, он даже оправдан обстоятельствами. Вина одна только теория, отвергающая нравственный принцип в политике ради практического результата.

Вывод не может быть подвергнут сомнению. Факты говорят сами за себя, и Борис, чувствуя себя невиновным, признает свою ошибку.

Царь Федор не соответствует традиционным представлениям о «слабом тиране», которого подчинил себе визирь. Обычно такого короля представляли себе либо в виде слабоумного, вроде Людовика XIII, либо в виде эгоистического распутника, вроде Людовика XV с его знаменитой фразой: «После нас хоть потоп». Равнодушие, с каким монарх отдавал бразды

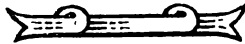
правления дурному министру, всегда рассматривалось либо как преступление, либо как попустительство, либо как лень, и это лежало пятном на его нравственной личности.

Федор — почти образец нравственного совершенства. Шуйский не может скрыть своего восхищения святостью всемогущего царя. Его нельзя обвинить ни в чем: ни в эгоизме, ни в равнодушии, ни в жажде спокойной жизни, ни в бегстве от забот. Неспособность его к государственным делам не является пятном на его совести или нравственности. И тем не менее он совершает ошибку. Ошибка не в том, что он отстранился от дел, а в том, что он не мог твердо следовать одному решению и, передав власть Борису, продолжал вмешиваться в его дела. Он виноват в преступлениях Бориса, потому что он принудил его их совершить, и так же как Борис виноват без вины. Нравственные качества этого самодержца, погубившего своей нерешительностью государство, также являются аргументом для доказательства дорогих Толстому идей.

В этой глубоко философской мысли, в этой отчетливости логического рисунка, определившей необычайный трагизм ситуаций и эмоциональную силу их художественного действия, в этом пафосе святости и жертвенности — особенность трилогии Толстого, отличающая ее от других произведений европейской литературы, посвященных той же проблеме.

На Западе до сих пор еще живет миф о «славянской» или «русской» душе, окутанной якобы туманом мечты, погруженной в какие-то подсознательные созерцания, которые, может быть, и могут привести к великим художественным открытиям, но мешают логическому осознанию действительности и четкой рациональной ориентации в ней.

Трилогия Толстого в чисто художественном плане разрушает этот миф, демонстрируя необычайно четкий и неумолимо последовательный концепт произведения. Она также доказывает мысль, довольно простую, но все еще требующую доказательства, — что работа ума, анализирующего свою проблему до последних ее глубин, не противопоставлена искусству, но необходима для него и что логическое мышление ни в какой мере не является антиподом мышления художественного, но составляет вместе с ним то идеальное и органическое единство, которое необходимо ищет и находит всякий художник.



В ПОИСКАХ НОВОГО

(ЗАМЕТКИ О ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ РОМАНАХ)

Судьбы романа принято связывать с реализмом. Но реализм, как известно, не является чем-то раз и навсегда застывшим. Реализм Хемингуэя иной, чем реализм Толстого. Качественное различие это зависит, очевидно, не только от своеобразия авторских индивидуальностей. Даже в творчестве одного и того же художника, когда оно приходится на период истории, отмеченный резкими общественными переломами, сдвигами, существуют своего рода стиливые пласты, которые, подобно годовым кольцам на срубе многолетнего дерева, легко обнаруживаются, стоит сравнить между собой произведения, разделенные известным временем. Вспомним романы Серафимовича «Город в степи» (1906) и «Железный поток» (1924). Созданные не просто в разные годы, но именно в разные эпохи, они в жанрово-стилистическом отношении настолько непохожи друг на друга, что могут показаться принадлежащими различным авторам. И дело здесь не просто в естественном, год от года мужании таланта, совершенствовании мастерства. Под влиянием изменяющейся действительности происходит эволюция творческого метода искусства. На характерных принципах и приемах художественной типизации, на особенностях стиля писателей-современников, наконец, на специфических тенденциях в развитии той или иной жанровой формы, хотя каждый раз и по-своему, отпечатывается время, эпоха.

Истории литературы известны моменты, когда общественная потребность в художественном новаторстве оказывалась необыкновенно острой. Наступало буквально кризисное состояние отдельных жанров, показательное, с одной стороны, как бы полным истощением возможностей, а с другой, лихорадочным, экстремистским ниспровержением всего «старого», традиционного в погоне за «духом времени». В подобных ситуациях обычно совершается много ошибок, расцветает вульгаризация. Возгораются и тут же гаснут максималистские прожекты. Однако наряду с крайностями, лишенными глубоких жизненных оснований, рождается и истинно новое, перспективное в искусстве. Пусть на первых порах оно не вполне бывает «оформлено», но за ним будущее.

Существует мнение, что в литературе XX века форма романа «утрачивает свойственную ей цельность, гармоничность, законченность» благодаря отчуждению «романа от социальной действительности».¹ Однако положение это, претендующее на широкое обобщение, на самом деле справедливо лишь в отношении совершенно конкретных произведений определенных писателей. Ведь случается и так, что стиливая «грубость», «дисгармоничность», граничащая с нарушением традиционных требований эстетики, свидетельствует не об утрате связей с жизнью, а наоборот — о стремлении художников наиболее полно отражать всю характерность

¹ Л. Г. Якименко. «Поднятая целина» М. А. Шолохова и некоторые проблемы современного романа. В кн.: Славянская филология. Вып. V. Изд. Московского университета, 1963, стр. 452—453.

этой жизни. Александр Блок, негодуя на ненатуральную в условиях революции и гражданской войны эстетичность творчества художников, избежавших касаться всего «грубого», «страшного», «земного», писал в 1921 году: «Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!»²

Оправданность любых художественных форм, приемов определяется соответствием характеру и потребностям определенного времени. Сами по себе никакие атрибуты стиля еще ни о чем не говорят.

Иногда критики решают, каким должен быть, по их мнению, роман, вместо того чтобы задуматься, отчего он начинает приобретать именно такие, а не другие формы. Возражая М. Кузнецову и К. Симонову, отмечавшим, что в последнее время «роман-событие» стал вытеснять в нашей литературе «роман-судьбу», А. Эльяшевич заявляет свой протест против подобного разделения характеров и событий. Трудно не согласиться с критиком, когда он с жаром заявляет: «Человек или проблема? Думается, спор этот беспредметен. Конечно же, человек! И конечно — проблема!»³ Однако вся сложность в том и состоит, что роман последнего времени действительно претерпевает интересную эволюцию, стремясь к многопроблемности, к насыщению сюжета событиями общественного порядка, к своеобразному уравниванию человека и события с точки зрения их роли в развитии идеи романа. Во всем этом и важно было бы разобраться, отделить плодотворное от искусственного.

Категоричность критических суждений, предписывающих писателям общие «правила» и указывающих, какие структурно-стилистические приемы, принципы являются «хорошими», какие «нехорошими», «опасными» («беспокойство вызывает чрезмерное увлечение ряда наших авторов моментом случайности»; «не менее опасен для молодых литераторов путь поисков пресловутой „бессюжетности“» и т. п.),⁴ заставляет вспомнить другую эпоху — пору становления советского романа, когда отдельные критики, столкнувшись с непривычными явлениями, с той же «бессюжетностью», «проблемностью», с дерзким стилистическим своеволием, заговорили об упадке романа. В одном из номеров журнала «Книга и революция» за 1923 год была напечатана статья критика А. Слонимского, озаглавленная «В поисках сюжета». Автор бил тревогу. Обозревая советскую прозу первых пяти лет ее существования, он констатировал угрожающее, на его взгляд, всеобщее «пренебрежение к сюжету», свидетельствующее о «тупике», в который будто бы зашла молодая литература. Эта статья не была ни случайной, ни единичной. «Бессюжетность» романов и повестей тех лет являлась самым «жгучим» вопросом в литературных полемиках. Доклад Льва Лунца на эту тему («На Запад»), прочитанный в узком кругу, стал остро дебатироваться в печати, вызвав спор: что важнее — сюжет или идеология. Спорящие противопоставляли сюжет и идеологию, считая причиной «бессюжетности» идеологию, тенденцию, социальную проблематику, вторгавшуюся в искусство. Некоторые усматривали выход в обретении динамичных, искусно построенных сюжетов, в замысловатой композиции, в изощренной форме. (Кстати заметим, что эта позиция напоминает вывернутую наизнанку концепцию Якименко о дисгармонии формы как признаке упадочного искусства!) Делались попытки объяснить «бессюжетность» разными, далекими от реальных обстоятельств

² Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 183—184.

³ Арк. Эльяшевич. Источник радости и вдохновения. «Звезда», 1961, № 11, стр. 202.

⁴ Юр. Константинов. Заметки о сюжете прозы. «Звезда», 1957, № 8, стр. 150.

времени причинами. Высказывалось предположение, что «в неспособности к сюжетной архитектонике сказывается славянская беспорядочная стихия».⁵

Но в действительности не было единой «бессюжетности», как не было единого «стиля эпохи». Разные художники по-разному, в разных целях опирались на внешне очень близкие традиции, использовали сходные приемы стилистики.

Сложная и противоречивая картина поисков новых форм романа в первые годы Октября представляется не потерявшей поучительности по сегодняшний день.

1

Существует мнение, что в советской литературе примерно до 1921—1922 годов прозы не было. Она как будто бы полностью уступила тогда свое место поэзии.

Это не совсем так.

Даже в 1918—1920 годах, когда Госиздат расходовал свои скудные средства, дефицитную бумагу в основном на издание «политико-экономической, затем научно-популярной литературы»,⁶ а частные издатели либо бежали за границу, либо до минимума сократили свою деятельность, даже тогда продолжали создаваться и выходить в свет не только сборники стихотворений, но и книги рассказов, повести и романы.

Последних было ничтожно мало. Но существовали и они.

Известную часть составляла декадентская беллетристика, представленная такими романами, как «Новый Плутарх, чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калпостро» М. Кузмина (1919) или «Заклинательница змей» Ф. Сологуба (1921). Продолжали издаваться и некоторые авторы, связанные с дооктябрьской прозой общедемократического, а также пролетарского направления. В течение 1918—1919 годов выдержал четыре издания роман П. Бессалько «Бессознательным путем» и трижды переиздавался его же роман «Катастрофа». В Самаре в 1919 году был напечатан роман Н. Степного «Пролетарий», в Москве (1920) Госиздат выпустил повесть М. Сивачева «Желтый дьявол» и т. п.

И все же современники утверждали, что в 1919—1921 годах читатель «жил стихами, ожидал рассказов, повестей, а о романе и мечтать не смел»,⁷ что «оригинальная проза стала появляться лишь с 1922 года».⁸

Конечно, книги П. Бессалько, А. Бирика, Н. Степного, М. Сивачева и других пионеров революционной прозы не отличались высокой художественностью. Критика справедливо рассматривала их как что-то еще «бесформенное», как «леса, которые закрывают здание».⁹ Но примечательно, что когда в 1921—1923 годах появились новые романы крупных мастеров («История моего современника» В. Г. Короленко; первая редакция «Хождения по мукам» А. Толстого, «В тушике» В. Вересаева, «Преображение» С. Сергеева-Ценского, «Русь» П. Романова и др.), то и эти произведения не были восприняты как нечто новое, хотя во многих из них так или иначе затрагивались проблемы революционного времени.

Основной упрек состоял в «старомодности». При этом речь, как правило, шла не просто об «устарении» стилистики, но о внутреннем несоответствии художественного метода новому жизненному материалу. О романе В. Вересаева «В тушике» писали, что он не удовлетворяет требованию современности, так как в нем «материал дисгармонирует с мето-

⁵ «Книга и революция», 1923, № 2(26), стр. 4.

⁶ Там же, № 1 (25), стр. 14.

⁷ «Печать и революция», 1922, № 2, стр. 380.

⁸ «Книга и революция», 1923, № 1(25), стр. 15.

⁹ Там же, 1922, № 3(15), стр. 65.

дом».¹⁰ По поводу третьей части эпопеи С. Сергеева-Ценского «Преображение» было сказано, что, несмотря на свой большой объем, это всегонавсего «рассказ», который «не раздвигается» в роман, потому что фабула его «добросовестно привинчена к традиционному русскому герою, который все думает».¹¹ Корней Чуковский, отмечавший как недостаток А. Толстого «старинную гончаровско-тургеневскую осанку», выражал недовольство традиционностью основной идеи «Хождения по мукам».¹²

Конечно, такое скептическое отношение к роману «старого» типа существовало в те годы не без влияния декадентски настроенных литераторов, противопоставлявших классике творения модернистов начала века как образцы «мобильных», «новых» форм. И все же потребность в обновлении романа имела реальные жизненные корни.

Как видно из приведенных критических высказываний, современники требовали от искусства наибольшей и всесторонней — как внутренней, так и внешней — приближенности к своей необычной эпохе. Жаждали увидеть в романе нового героя, имеющего самое прямое и притом деятельное отношение к решающим событиям революционного времени. В произведениях же В. Вересаева, А. Толстого, С. Сергеева-Ценского и других изображались традиционные для русской литературы герои — интеллигенты, лишь попавшие в новые жизненные условия революционного времени, но продолжающие решать свои, довольно отвлеченные проблемы. Революция присутствовала в этих книгах в основном как фон. А необычность манеры повествования, раздробленного на множество глав, подглавок, с экспрессионистски броскими зарисовками, контрастами стиля и прочими формальными ухищрениями выглядела как поверхностная дань моде.

В 1921 году литературный отдел Наркомпроса объявил всероссийский конкурс на «художественный общественный роман, отвечающий духу и чаяниям революции».¹³ В этих словах сформулирована основная задача, над решением которой билась тогда вся молодая советская проза первых лет Октября. Задача эта была и неизведанной и трудной, а потому решалась она «то неверно, то неполно, с ошибками и не по готовым ответам задачников».¹⁴ Решение ее осложнялось рядом обстоятельств, связанных как с особенностями исторического момента, так и с расстановкой литературных сил в первые годы советской власти. Многие определялось тенденциями развития романа в предреволюционную эпоху.

Известно, что в начале XX века крупные жапы прозы переживали определенный кризис. В творчестве таких писателей, как А. Ремизов, Б. Зайцев, некогда монументальные формы русского романа были низведены до «литературных картинок», табло, эссе, сосредоточенных на изощренном исследовании нюансов психологии личности, погруженной в самоанализ. Одновременно стали распространяться приемы, как бы подменяющие собой традиционные принципы и средства реалистической типизации. Здесь и фрагментарность и символизация, и документальный объективизм, нашедшие затем наиболее яркое выражение в творчестве А. Белого. Этот процесс еще раньше, чем Россию, захватил Запад; причем там он продолжался и после того, как у нас совершилась революция. Журнал «Современный Запад» констатировал в 1923 году «удивительное совпадение» между почти одновременно появившимися статьями английского, итальянского и французского критиков,¹⁵ отмечавших кризис «ис-

¹⁰ «Печать и революция», 1927, № 7, стр. 104.

¹¹ «Русский современник», 1924, № 11, стр. 232.

¹² Там же, стр. 287.

¹³ «Книга и революция». 1921, № 8—9, стр. 124.

¹⁴ Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2. Гослитиздат, М., 1944, стр. 125.

¹⁵ См. работы Миддлтона Марри — «Будущее английского романа» («Athenaeum», 1923, № 1), Марселя Батийе — «Современный роман как декоративный синтез жизни» («La Revue l'Époque», 1923, avril), Л. Тонелли — «Современный итальянский роман» («L'Italia che scrive», 1923, № 10).

тинного романа»: торжество дешевой, бульварной беллетристики, распространность хроникально-злободневных повествований, романа приключений. Понятие «истинный роман» связывалось при этом с сюжетом, который отражал бы социальные закономерности, давал «истолкование жизни».¹⁶

Советская проза первых лет Октября (как, впрочем, и поэзия, например пролеткультовская) оказалась связанной со своим хронологически ближайшим предшественником — с литературой начала XX века, причем далеко не всегда с лучшими ее образцами. Последнее отчасти объяснялось тем обстоятельством, что декадентское направление всячески закрепляло, утверждало за собой наименование «новаторского», «прогрессивного», следующего зову времени и разрушающего «рутину» «старой», классической литературы. Такие видные писатели-декаденты, как А. Белый, Е. Замятин, А. Ремизов, оказывали определенное воздействие на литературную молодежь. Они продолжали писать в соответствии со своими ущербными принципами, стараясь внешне приспособить их к потребностям нового времени.

При этом следует учесть, что решать задачу создания советского романа довелось в основном новому поколению писателей. «Перед нами один из редких моментов в истории искусства, — отмечали критики, — когда им почти всецело завладела молодежь».¹⁷ А если принять во внимание, что и А. Белый, и Е. Замятин выступали не только как писатели, но и в роли творческих руководителей, наставников в разного рода литературных кружках, станет понятным, насколько широко могло распространяться их влияние.

С появлением первых книг молодых авторов наметилось несколько путей «изображения переломившейся жизни».¹⁸ Разные пути существовали рядом и почти одновременно. Литературный быт периода революции и гражданской войны с его многочисленными писательскими кружками, объединениями, группами немало способствовал тому, что писатели оказывали друг на друга сильное личное влияние. Иногда находя точки соприкосновения, иногда яростно споря, подвергали обсуждению едва завершенные, а то и незавершенные произведения. Нередко случалось так, что формальное штучарство соседствовало с новаторством, искусная мимикрия под «революционный» роман — с искренним стремлением выразить свои мысли, чувства и наблюдения необычно, как этого требовало время. В итоге складывались многие как бы общие черты нового романа, присущие произведениям писателей подчас противоположных идейно-художественных позиций. Сближал литераторов и материал. Большинство повестей и романов было посвящено гражданской войне. И все-таки и общественная значительность разных направлений, и смысл стиливого новаторства были далеко не равноценными.

На первых порах почти все и почти единодушно усматривали главную возможность создания по-настоящему современного романа в предельном сближении всех его компонентов, начиная от темы, материала, общего настроения и вплоть до стиля, с реальной действительностью пореволюционной эпохи. Разве только некоторые писатели, подобно двадцатилетнему В. Каверину («Мастера и подмастерья», 1923), пытались стать «новаторами» посредством полного отрешения не только от современного содержания, но вообще от всякого содержания, изопряясь в поисках сюжетных трюков, лишенных какого бы то ни было смысла.

Идея всемерного сближения искусства с действительностью была бесспорно подсказана жизнью. Не случайно в те годы большой успех

¹⁶ «Современный Запад», 1923, № 2, стр. 212.

¹⁷ «Печать и революция», 1927, № 7, стр. 82.

¹⁸ Писатели об искусстве и о себе. Изд. «Круг», М.—Л., 1924, стр. 28.

выпадал на долю подчас весьма слабых в художественном отношении произведений, но таких, где изображалась «сама жизнь». «Большой шум»,¹⁹ например, вызвало появление романа-дневника С. Семенова «Голод». Книга была тотчас же переведена на многие иностранные языки и несколько раз переиздавалась в России. Все содержание «Голода» состояло в описании физиологических переживаний голодающего населения Петрограда в 1919 году. Ни характеров, ни сюжета здесь не было. Но современникам такие книги-хроники были дороги уже тем, что говорилось в них и о подлинном и о массовом, о том, что касалось буквально всех.

Иногда стремление «ликвидировать брешь между искусством и жизнью» приобретало откровенно уродливые, вульгаризаторские формы, вроде пролеткультовского искусства-«жизнестроения». «Бросались во все стороны, ко всевозможным способам и подходам, вплоть до немедленного слияния дела поэта с делом кузнеца, плотника и так далее. Гремели призывы к коллективному творчеству на улицах и площадях, — гужом, скопом... Да будет искусство неотделимо от каждого вздоха и шага повседневной жизни!»²⁰

Но рядом с подобным наивным буквализмом наметилась характерная тенденция, очень широко распространившаяся в ранней советской прозе. Это были попытки создать предельно объективный, так сказать, «бестенденциозный» роман. Влияние писателей-модернистов — А. Белого, Е. Замятина — сказалось при этом наиболее сильно.

Как раз в 1919 году А. Белый выступил в своей эпопее «Я» с тезисом, что классическая форма, которой искони пользовались «утонченные стилисты», есть не что иное, как «укрывательство истины»: «Всякий роман — игра в прятки с читателем...» Наибольшим гонениям при этом подвергался сюжет как форма, предполагающая определенную условность, выборочность, тенденциозность изображения. Фантастический гротеск, смешение чуть ли не космических планов с бытовыми, натуралистическими сценами, «объективность», при которой ни один герой, ни одно событие не изображались бледнее или ярче другого, необычайно колоритные абзацы-мазки, не скрепленные фабулой, разорванность повествования, разбитого на главы по 1—2 странички каждая, — такое хаотическое построение своих романов А. Белый преподносил как результат влияния революции, которая, дескать, вообще не располагает к гармонии формы: гармония создается в «умелом чуть-чуть», революция же «предстает ураганом, сметающим формы».²¹

В известной статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» Е. Замятин развивал мысль о революции «всюду, во всем». Мало братья за новые темы. Литература останется «вчерашней», если везти по «наезженному большаку» даже и «революционный быт», «даже на лихой с колокольцами тройке»: «Сегодня — автомобиль, аэроплан, мелькание, лёт, точки, секунды, пунктиры». Старых, медленных, «дормезных» описаний, по мнению Замятина, не должно быть. Нужен «лаконизм, огромная заряженность, высоковольтность каждого слова». И синтаксис, писал он, хорош, когда «эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов — разобраны по камням самостоятельных предложений». Образ должен быть «остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь примечать с автомобиля»,²² и т. д.

Представив то ураганное, взвихренное время, нетрудно понять, насколько все эти «теории» могли показаться действительно революционными.

¹⁹ «Звезда», 1924, № 1, стр. 270.

²⁰ «Записки мечтателей», № 1, изд. «Алконост», Пб., 1919, стр. 40.

²¹ Андрей Белый. Революция и культура. Госиздат, М., 1917, стр. 3.

²² Писатели об искусстве и о себе, стр. 70.

Мнение А. Белого, что «революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее»,²³ нашло отражение в творчестве ряда писателей.

Если говорить о романах подобного рода, то можно назвать немного произведений. Это чрезвычайно шумевший «Голый год» Б. Пильняка (1922), это «Хулио Хуренито» (1921), «Трест ДЕ», «Тринадцать трубок» (1923), созданные И. Эренбургом. Это, наконец, главы будущей книги И. Бабеля «Конармия», публиковавшиеся в 1922 году под названием «Милитаторы». К романам примыкали повести («Рвотный форт» Н. Никитина, «Повольники» А. Яковлева, «Язычники» П. Низового, «Мышиные будни» В. Лидина, «Огненный конь» Ф. Гладкова и др.).²⁴ Всем им в той или иной мере было свойственно стремление к предельной объективности, которая понималась как отчуждение от какой бы то ни было тенденциозности. Только факты, только документы, только «сама жизнь»!

Правда, выражался этот преднамеренный аполитизм по-разному.

Н. Никитин, например, искал объяснение форм искусства в имманентном кругу национально-этнографических явлений («от татарских песен, хазарских преданий идет наше монгольское искусство»). Он утверждал независимость писателя от общественности: «Нельзя требовать от художника, чтобы он был общественным сейсмографом, это не главная цель искусства, у него свое ухо, своя игра, только ему присущая».²⁵

«Учительство», «пророческая» роль литературы выглядели анахронизмом и в глазах раннего И. Эренбурга. Устами своего героя Хулио Хуренито он говорил о невозможности приспособить искусство для агитации, не уничтожая творчества. Хотя в отличие от «серапионов» И. Эренбург как бы приветствовал это «уничтожение». Картины художников могут быть использованы для самых различных целей: «чертежи киосков на бульварах, орнамент набойки, модели новых ботинок». То же самое относится и к другим видам искусства. «Поэзия переходит к языку газет, телеграмм, деловых разговоров...» Театр — «переезжает в зал или на площадь»²⁶ и т. д.

Б. Пильняк пытался занять позицию над политикой и партиями, заявляя, что с коммунистами он только потому, что те с Россией: «... признаю, что мне судьбы РКП гораздо меньше интересны, чем судьбы России, РКП для меня только звено в истории России».²⁷

Сторонники идеи «объективного» искусства делали все, чтобы избежать необходимости утверждать определенную концепцию жизни. Этой цели хорошо служила бессюжетность романов и повестей. В произведениях не было главных героев, судьбы которых составляли бы основное содержание. В быстрой смене картин перед читателем мелькали отдельные, хотя и ярко, но чрезвычайно бегло, одной-двумя чертами охарактеризованные образы, чье присутствие играло в повествовании роль детали. Резкие публицистические штрихи, стилистические парадоксы, приемы гиперболического заострения — таковы основные средства обрисовки характеров в романе И. Эренбурга «Хулио Хуренито». А у Б. Пильняка и И. Бабеля приемы эти напоминали «технику» моментальных фотографических снимков. Здесь было схвачено эпизодическое, мгновенное, внешнее. Вещи, предметы, а также все, что можно объединить наименованием «типические обстоятельства», выдвигалось в центр повествования, следовало одно за другим в калейдоскопической беспорядочности и про-

²³ Андрей Белый. Революция и культура, стр. 9.

²⁴ Следует заметить, что в прозе начала 20-х годов объем произведения имел весьма условное значение при определении его жанровой природы. Распространились такие названия, как «повесть в отрывках» («Четыре главы» Л. Сейфуллиной), «бьель» («Перемена» М. Шагинян), «роман-дневник» («Голод» С. Семенова).

²⁵ Ник. Никитин. Вредные мысли. В кн.: Писатели об искусстве и о себе, стр. 117.

²⁶ Илья Эренбург. Хулио Хуренито. Изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1928, стр. 281.

²⁷ Писатели об искусстве и о себе, стр. 83.

извольности. Ни одна сюжетная линия, ни один мотив не были развиты до конца. Начатые судьбы неожиданно обрывались, герои исчезали и появлялись внезапно.

Отвергнув реалистически обобщающий сюжет с типическими героями в центре повествования, эти писатели вынуждены были искать другие способы организации жизненного материала.

Некоторые пытались обрести «цементирующее» средство в авантюристике. Сцены авантюрно-приключенческого свойства с убийствами, загадочными ситуациями, неожиданными разоблачениями, притонами присутствовали и в «Голом годе» Б. Пильняка, и в новеллах И. Бабеля, и в романе С. Буданцева «Мятеж». Целиком авантюрный сюжет был положен И. Эренбургом в основу романа о революционере — «Жизнь и гибель Николая Курбова» (1922).

Другие прибегали к форме построения исторической новеллы с ее последовательно-хроникальным описанием событий («Повольники» А. Яковлева, «Изгой» Ф. Гладкова, «Голый год» Б. Пильняка).

Как своеобразное средство сближения искусства с жизнью приобрел популярность сказ — имитация живого рассказа очевидца, сопровождавшийся включением в текст разного рода документов, выдержек из газет и пр. Прием же «скрепления» всех этих стилистически разношерстных элементов служила ритмизация прозы, насыщение ее драматическими аксессуарами (диалоги и, в особенности, многоголосие). Автор при этом сохранял позицию как бы стороннего наблюдателя, лишь время от времени ремарками добавляя отдельные штрихи.

И все это — и необычную для прозы ритмичность (порой выдержанный гекзаметр), и стиховую архитектуру (нередко строки располагались «лесенками», «скатом», «колонками» и даже «треугольниками»), и сгущенную образность (орнаментальность) рассматривали не просто как средства художественной изобразительности, но именно как способы преодолеть «предубежденность» сюжетного повествования, достичь максимальной «объективности». М. Шагинян, например, приветствовала «радостную непредумышленность» ритмически организованной «Эпопеи» А. Белого, содержание которой не имело сюжета, а «пришло „вплавь“, на волнах закономерного ритма».²⁸

Но встает вопрос, смогли ли в действительности все эти формально-стилистические ухищрения сделать литературу объективно-непредвзятой, «бестенденциозной» и одновременно полно и достоверно воспроизводящей эпоху, как того хотели авторы.

Спору нет, сама логика, а вернее алогичность формы и романов Б. Пильняка, И. Эренбурга, и повестей Н. Никитина, А. Яковлева, и новелл И. Бабеля родилась не без связи с жизнью. В своих неровных, прихотливо «отполированных» плоскостях эти произведения отразили некоторые из характерных черт общего облика времени. Именно это позволило им прозвучать современно на фоне творчества так называемых писателей-традиционалистов. Но другое дело, насколько верным, передающим главное, решающее в жизни общества оказалось это отражение. И здесь-то приходится не согласиться с К. Фединым, который, вспоминая события литературной жизни своей юности, свидетельствует, что влияния буржуазно-декадентской литературы «скользнули по поверхности нашего словесного искусства, не затронув его корней».²⁹ Чем более тот или иной автор был далек от исторически правильного понимания закономерностей революционной действительности, тем сильнее подпадал он не только под поверхностное, но и под глубокое идейное влияние доживавшей свой век, по продолжавшей существовать литературы буржуазного декаданса.

²⁸ Мариэтта Шагинян. Литературный дневник. Статьи 1921—1923 гг. Изд. «Круг», М.—Пб., 1923, стр. 108.

²⁹ Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2, стр. 111.

Как ни стремились отдельные писатели демонстрировать «объективность», никакое «штопанье прорех манерностью» не могло ни заменить убеждений, ни скрыть их. Напротив, любые, казалось бы, чисто формальные поиски, нововведения носили на себе печать мировоззрения, идеологии автора, закономерно приобретая тот или иной общественный смысл. Возможно, и прав Л. И. Тимофеев, считающий нарочитый отказ И. Бабеля от изображений событий «сенсационного типа» особой позицией писателя, искренно стремившегося показать в революции рядовое. Однако вряд ли можно согласиться с исследователем, что автор «Конармии» сумел проявить себя гуманистом, «подчеркнул в революции человеческое».³⁰

Принцип объективистской равноценности мелкого и крупного (и даже кое у кого известное недоверие к крупному как фальшивому)³¹ обернулся тем, что в центре внимания художника оказалось много случайного, внешнего, не оцененного им по существу, не сопоставленного с общественным и историческим. В результате с талантливой живописностью изображалось не человеческое, а скорее мелкое, случайное и даже низменное в людях. И. Бабель, например, старался быть «объективным» и документально «точным», даже рисуя внешний портрет героя. Но вот что из этого получалось. В главе «Письма» вслед за текстом письма буденновского бойца сразу же шло «переложение» фотографии, на которой была запечатлена «фамилия» этого бойца: «Он протянул мне сломанную фотографию. На ней был изображен Тимофей Курдюков, плечистый старшина в форменном картузе и с расчесанной бородой, подвижный, скуластый, с сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз. Рядом с ним, в бамбуковом креслице, мерцала крохотная крестьянка в выпущенной кофте, с чахлыми, светлыми и застенчивыми чертами лица. А у стены, у этого такого провинциального фотографического фона с цветами в голубыми, высились два парня — чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые, застывшие, как на ученьи, два брата Курдюковых — Федор и Семен».³² На этом глава кончалась. Выводы о том, что говорилось в письме по поводу жестокостей, творимых на войне, трудностей быта, отношения населения к Красной Армии и прочего, читатель должен был делать сам, исходя из того впечатления о конармейце, какое складывалось из такого, по мнению И. Бабеля, «объективного» описания. И критика 20-х годов справедливо замечала, что из книги И. Бабеля читатель больше всего узнает не о современной жизни, не о революции и людях, совершивших ее, но о «писателе Бабеле».³³

Там, где отсутствовала революционная тенденциозность, неизбежно проступали идеи, перекликающиеся с теми, какие проповедовались, так сказать, «родоначальниками», «изобретателями» тех или иных художественных приемов, стилистических средств. Вместе с формой перенимались и убеждения. В романе И. Эренбурга «Хулио Хуренито» ярко обнаружилась своеобразная манера писателя с его склонностью к гротескно-заостренной образности, к парадоксам, к социальной символике, подчас заменяющей психологизм. Разоблачая хорошо известный ему капиталистический Запад, И. Эренбург создал ряд блестящих сатирических типов,

³⁰ Л. И. Тимофеев. Начало большого пути. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 53.

³¹ Показательна, например, позиция Б. Пильняка, совпадающая с мнением А. Белого, что все «великое — зло, лживо, жестоко и подло» (А. Белый. Так говорит правда. «Записки мечтателей», 1924, № 5, стр. 22): «Не признаю, что писатель должен жить „волей не видеть“ или, попросту, врать, а вранье получается, когда не соблюдена статистическая какая-то пропорция (например: у нас европейски оборудованная Каширская электростанция, но пол России еще живет без керосина, — так вот толковее писать, что Россия сидит во мраке по вечерам, чем писать, что у нас проведена Электрофикация» (Б. Пильняк. Отрывки из дневника. В кн. Писатели об искусстве и о себе, стр. 83).

³² И. Бабель. Конармия. Госиздат, М.—Л., 1926, стр. 15.

³³ «Звезда», 1925, № 4 (10), стр. 282.

заставляющих вспомнить и о горьковских «жрецах морали», и о Вудро Вильсоне Маяковского. Но вот во второй части романа он попытается нарисовать людей революции, которых, по собственному признанию, «еще не умел любить».³⁴ И здесь та же самая стилистика начала выглядеть уже совсем иначе — как злой пасквиль, неожиданно вызывая в памяти творения Е. Замятина. И «секрет» был прост. Впечатление раздражительности порождалось близостью общих неверных схематических представлений о новой России, сходством отношения к ней. Подобно автору романа-гротеска «Мы», И. Эренбург в «Хулио Хуренито» рисовал страну социализма как царство голого рассудка, расчета и подвижнического, бесчеловечного самопожертвования. Примечательны финалы обеих книг. У Е. Замятина людей манит самая обычная, больше того — примитивная, биологическая жизнь. От своей стеклянной скуки и размерности они стремятся туда, где «земля пьяная, веселая, легкая», а люди — «без одежды, покрытые блестящей шерстью», где «трава, солнце, птицы».³⁵ Роман И. Эренбурга заканчивается тем, что автобиографический герой признает «праведниками» всех, кто «без бога, без программ, без идей». Он шлет свой привет всем «голым и презираемым, любящим только ветер и скандал».³⁶

Проблема мировоззрения художника обнажилась в 20-е годы как первостепенная и всеопределяющая. В альманахе «Ковш» под новый 1925 год был опубликован рассказ М. Зощенко «Страшный суд», в определенном смысле весьма знаменательный. По форме это было нечто вроде объяснения писателя с читателем и критиком. Написан рассказ был в полуюмористическом тоне. Но содержание его свидетельствовало о симптоматичных для своего времени волнениях и раздумьях, охвативших даже таких демонстративно удаленных от злобы дня и «тенденций» писателей, как «Серрапионовы братья». В рассказе говорилось: «Читатель пошел какой-то отчаянный. Накидывается он на французские и американские романы, а русскую, отечественную литературу и в руки не берет. Ему, видите ли, в книге охота увидеть этакий стремительный полет фантазии, этакий сюжет, — чорт его знает какой.

А где же все это взять?

Где взять этот стремительный полет фантазии, если российская действительность не такая?

А что до революции — то опять-таки тут запятая. Стремительность тут есть. И есть величественная фантазия. А попробуй ее написать. Научного, скажут, подхода нет к вопросу. Идеология, скажут, не ахти какая».³⁷

Хотя М. Зощенко шутивно-ироническим тоном и смягчал остроту и серьезность своего рассказа, он коснулся одного из самых больных мест в молодой прозе. Как «втиснуть» в сжатые формы романа картину невиданного по своим масштабам общественного перелома и не ущемить при этом человеческое в революции; как «сплести жизненный хордов с общественным»;³⁸ как совместить правдивость изображения с типичностью его; как передать высокий романтический пафос эпохи, оставаясь в пределах жизненной конкретности? Решение всего этого в конечном счете упиралось в проблему идеологии.

Поиски нового, предпринятые сторожниками «объективного» (а на самом деле крайне субъективного) художественного метода не случайно

³⁴ И. Эренбург. Книга для взрослых. «Советский писатель», М., 1936, стр. 187.

³⁵ Цит. по: А. Воронский. На стыке. Литературные портреты. Госиздат, М.—Л., 1923, стр. 71.

³⁶ И. Эренбург. Хулио Хуренито, стр. 324.

³⁷ «Ковш», 1923, № 1, стр. 234.

³⁸ Писатели об искусстве и о себе, стр. 140.

вызывали неудовлетворенность современников,³⁹ а позже и вовсе обнаружили свою бесперспективность. Ведь это были, так сказать, половинчатые решения. Вместо того, чтоб разведывать возможности органического совмещения революционной тенденциозности с художественностью, по существу, сосредоточивались на одной стороне вопроса — на стилистике, на «чистой» форме.

Как же складывались новые формы молодого романа в творчестве тех художников, у которых революционная тенденциозность была, что называется, в крови? Перед ними стояли не меньшие, если не большие трудности, чем перед всеми остальными. Свои произведения они сознательно посвящали революции в широком смысле этого слова, т. е. брались за самое неизведанное не только с точки зрения искусства, но и самой жизни.

2

Известно, что М. Горький в значительной мере объяснял «ошибки, нестройности, торопливость и всякие иные грехи писательские»⁴⁰ в прозе первых лет Октября неотстоявшимся укладом революционного времени. В его беседах, письмах к литературной молодежи не раз упоминалось, что «крупнейшие произведения искусства почти всегда несовременны».⁴¹ Замечания писателя, который сам был автором «очень своевременной книги» «Мать», были продиктованы, по-видимому, заботой большого мастера о качестве молодой литературы. Горький предостерегал молодежь от конъюнктурности в творческой работе.

Вместе с тем у некоторых литераторов зарождалось сомнение, а подвластна ли вообще бурная и переменчивая эпоха революции перу художника-современника, в особенности того, который попытается обратиться к жанру широкого, синтетического отражения действительности, в частности к роману.

Характерно, что к такому выводу склонялись сторонники, казалось бы, противоположных литературных группировок. Доживавшие свой век декадентские органы «Шиповник», «Цех поэтов» и другие уверяли читателя, что «последние вспышки последних художественных течений» прошлых эпох погибли в буре революции и «увлекли искусство во след за собой».⁴² Теоретики Пролеткульта тоже «не видели новой литературы» и, главное, считали, что для появления ее потребуется «продолжительное время... пока новый быт отстоится и наметятся основные признаки новой коллективистической психологии».⁴³ А на страницах таких органов, как сменовеховская «Россия», идея «ретроспективности» литературы провозглашалась уже в нескрываемо аполитичных тонах. Здесь пренебрежительно именовали «репортерами» писателей, которые черпали материал для своих произведений «на столбовой дорожке событий». Литераторам внушалась мысль, что «выдержанный, последовательный революционер-практик и художник в одном лице сочетание совершенно непостижимое».⁴⁴

Можно представить, как нелегко было в такой атмосфере чуть ли не всеобщего недоверия не только к революционной тенденциозности,

³⁹ «Путь, которым вы идете, опасный путь, он может привести вас к некоей клсунаде», — предупреждал Горький Пильняка, замечая, что из-под пера последнего выходят холодные, мертвые вещи, «несмотря на весь словесный форс и всякие фокусы» («Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 311 (Горький и советские писатели. Незданная переписка)).

⁴⁰ Вс. Иванов. Встречи с М. Горьким. Изд. «Правда», М., 1950, стр. 28.

⁴¹ Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2, стр. 123.

⁴² А. Эфрос. Концы без начал. (Искусство в революции). В кн.: Шиповник. Сборник литературы и искусства, № 1. Изд. «Шиповник», М., 1922, стр. 125.

⁴³ И. Пчелинцев. Заметки о пролетарской беллетристике. «Твори!», 1921, № 2, стр. 23.

⁴⁴ И. Лежнев. Где же новая литература? «Россия», 1924, № 1, стр. 186.

но даже к революционной тематике оставаться верным и тому и другому. К. Федин, например, вспоминал позже, как, придя к «серапионам», он на какое-то время решил было, что «да здравствует Красная Армия!» (т. е. открытая тенденциозность) уместно в газете и не имеет отношения к искусству. В. Зазубрину казалось даже, будто «художественная сторона работы» над романом «Два мира» страдала у него из-за того, что «политработник и художник не всегда были в ладу» («Часто политработник брал верх, — художественная сторона работы от этого страдала»).⁴⁵

И все же спор, что важнее и правильнее: писать в огневые годы о вещах нейтральных, далеких от творящейся на глазах современников истории, или же, наоборот, именно об огне, о борьбе, — этот спор разрешался самой жизнью в пользу современности, какой бы грубой, жестокой, некрасивой, «малохудожественной» и «тенденциозной» ни казалась она иным приверженцам «бытовых», «семейных», «устоявшихся» сюжетов. Почти все повести и романы, которые начиная с 1921 года стали появляться в большем и большем количестве, были посвящены непосредственно событиям революции и гражданской войны, которые воспринимались тогда как живая современность. Вместе с тем постепенно стала разрабатываться тема и мирного переустройства действительности, в первую очередь деревни (Л. Сейфуллина, А. Неверов и др.).

А. Фадеев позже вспоминал, что, участвуя бок о бок с крестьянами Сибири в партизанском движении против Колчака, он «познал лучшие стороны народа, из которого вышел».⁴⁶ Это признание вполне относится к целому отряду советских прозаиков, которые выступили в литературе еще до А. Фадеева и во многом предуготовили путь, по которому пошли потом и А. Фадеев, и Л. Леонов, и М. Шолохов — создатели советского классического романа. В. Зазубрин, А. Малышкин, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, А. Неверов, А. Серафимович, Д. Фурманов, Ю. Либединский были первыми из прозаиков пореволюционных лет, кто воспринял революцию как сознательную борьбу масс за социальную справедливость. К такому итогу подводил их опыт большой партийной и общественной работы, живые впечатления публицистов-фронтовиков. Этими же важнейшими обстоятельствами определялось в их творчестве не только содержание, но и форма. Жанровые особенности, стиль, композиция, выбор и расстановка героев — все подчинялось идее утверждения революционной действительности.

Правда, идейно-тематическое своеобразие творчества всех этих писателей было не сразу замечено современниками. Напротив, поддаваясь иллюзии внешнего стилового сходства с произведениями «ультрамодернистов», их книги по инерции прикрепляли к традициям декадентской литературы начала XX века. Так, о В. Зазубрине писали, что у него «лапидарный, рубленый язык фраз, феодализм и законченность отдельных глав... все это от Андреева».⁴⁷ Б. Пильняк по недоразумению даже приветствовал В. Зазубрина как чуть ли не своего единомышленника. Отмечая «разорванность фабулы» в романе «Два мира», он хвалил автора, будто бы «инстинктивно постигнувшего» то, что проделывала тогда же в своих «вещах» «небольшая группа писательской молодежи».⁴⁸ О «Падении Дaira» А. Малышкина говорили, что «андреевщина» здесь якобы «бьет в глаза из каждой строчки».⁴⁹ Эту повесть сравнивали даже с ремизовским «Словом о погибели земли русской».⁵⁰

⁴⁵ «В. З а з у б р и н». Предисловие ко второму изданию. В кн.: В. З а з у б р и н. Два мира. Изд. «Советская литература», М., 1933, стр. 8.

⁴⁶ «Новый мир», 1957, № 9, стр. 240.

⁴⁷ «Сибирские огни», 1922, № 1, стр. 167.

⁴⁸ «Печать и революция», 1922, № 1, стр. 295.

⁴⁹ «Сибирские огни», 1923, № 1—2, стр. 212.

⁵⁰ Там же, № 5—6, стр. 222.

Некоторые основания, а вернее — поводы для подобных сопоставлений явились. И в стиле раннего Вс. Иванова, и у А. Малышкина, и у Л. Сейфуллиной, так же как в первых опытах К. Федина, Л. Леонова и других, начинавших свой творческий путь в первые годы после революции, сказывалось влияние декадентско-формалистической литературы, замечалось сходство с отдельными чертами стиля того же А. Белого или А. Ремизова. Были заметны и элементы грубого натурализма, и чрезмерная дробность композиции, и ритмизация слога, и перенасыщенная образность. Достаточно сказать, что даже автор «Чапаева», активнейший противник формалистических «выкрутасов», местами сам — особенно на первых страницах своего романа — прибегал к синкопически-отрывочной манере «рубленой» прозы: «С Еленой рядом — Федор Клычков. Этот не ткач. Вообще не рабочий. Он не так давно воротился сюда из Москвы, застрял, освоился, бегал по урокам, жил, как птица, тем, что добудет. Был в студентах».⁵¹ Порой он нагнетал образы-метонимии: «Сальные, короткие пальтишки, дрянненькие шубейки с плешивыми, облезлыми воротниками, с короткими рукавами, протертыми локтями; черные коротыши-тужурки — драповые, суконные, кожаные». Они являлись как бы символами целых определенных групп, прослоек. Можно было встретить у Фурманова подчас и «противоречивые» эпитеты («Были густы и вовсе черны светлокариые чудесные глаза Елены»), и замысловатую инверсию, и сказовый ритм («Вскинулись кони, свистнул повсест ямщицкий, взвизгнул змейной смехой кнут степной — и в снежный метельный порох легкие тройки пропали, как птицы»)⁵² Временами отдельные стилистические увлечения приобретали гипертрофированные размеры (многочисленные лирические отступления, или нарочитая контрастность, или предельно обобщенные символы, заслоняющие характеры, или, наконец, описательность за счет развития характеров, и т. п.).

Все это нетрудно заметить. Но важнее другое. Формальные искания этих писателей были незавуалированно подчинены цели — сделать главным содержанием советского романа борьбу масс за новую, социалистическую действительность.

Роман такого типа складывался нелегко. Поначалу о романе как таковом можно было говорить лишь условно. Первыми шли произведения-разведчики, шли во многом наощупь, порой отступаясь, хотя в целом и верным курсом. Отдельные литераторы пробовали было писать «просто о революции в широком, расплывчатом понимании этого слова».⁵³ Не сосредоточивая внимания на конкретных ситуациях и отдельных героях, они пытались рисовать общую панораму эпохи революции и гражданской войны, предлагая читателю своего рода фрагменты большой картины, отрывки. Показательно авторское признание, каким начиналась первая, еще очень слабая повесть Л. Сейфуллиной «Четыре главы»: «Жизнь большая. Надо томы писать о ней. А кругом бурлит. Некогда долго читать и рассказывать. Лучше отрывки».⁵⁴ Но одновременно делались попытки создать более или менее целостную картину грандиозного времени, дать сжатое, концентрированное оформление эпической по размаху темы.

В 1921 году отдельным изданием вышел роман В. Я. Зазубрина «Два мира». Композиция романа была дробной. Каждая из глав представляла собой как бы самостоятельный рассказ, притом со своей оконченной фабулой, особенным ритмом повествования и системой образных средств. Главы были к тому же снабжены и специальными заголовками («Коготь», «Мы — офицеры!», «Молебен», «Нежные пальчики», «Победят люди»

⁵¹ Дм. Фурманов. Чапаев. Госиздат. М., 1923, стр. 111.

⁵² Там же, стр. 62.

⁵³ Л. Сейфуллина. Критика моей практики. Профиздат, Л., 1934, стр. 18.

⁵⁴ «Сибирские огни», 1922, № 1, стр. 2.

и др.). Но при всем том этот довольно разнородный материал связывала воедино общая авторская идея, свидетельствующая о правильном понимании писателем хода жизни. И здесь-то заключалось главное идеологическое отличие романа В. Зазубрина от таких произведений, как «Гольный год» Б. Пильняка, «Конармия» И. Бабеля, и других романов и повестей натуралистического свойства.

В «Конармии» И. Бабель писал: «Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца».⁵⁵ Автора же «Двух миров» привлекала в революционной действительности отнюдь не обнаженная войной жестокая сторона жизни, не злодеяния «вообще», хотя и то и другое находило свое место на страницах его книги. В предисловии ко второму изданию романа В. Зазубрин рассказывал, что, работая над пестрым жизненным материалом, он постоянно видел перед собой «определенные задачи — дать красноармейской массе просто и понятно написанную вещь о борьбе „двух миров“ и использовать агитационную мощь художественного слова».⁵⁶ Писатель решал эти задачи всеми подвластными ему средствами. Он утверждал, что гражданская война — не разгул якобы извечно заложенных в человеке низменных инстинктов, как это следовало из произведений И. Бабеля и др. Идет непримиримая борьба двух социально противоположных лагерей, на которые раскололся мир.

Любопытно сопоставить сходные эпизоды, встречающиеся в книге И. Бабеля и в романе В. Зазубрина. Оба писателя поведали о том, как встретились на войне отец с сыном, которые силою обстоятельств оказались в противоположных лагерях. Встреча эта заканчивается одинаково: сын убивает отца. Но как различно толкование и освещение этого характерного для эпохи гражданской войны момента! И. Бабель изобразил своих героев полулюдьми-полуживотными. Их поступки он объяснил проявлением чего-то тупого, звериного. Сама же ситуация была интересной для писателя прежде всего своей остротой, необычностью, парадоксальными контрастами, а также возможностью пощекотать нервы читателя нагромождением ужасов. В. Зазубрину такая же в своей основе история понадобилась совсем для иной цели. Он показал, что в жестокой схватке двух миров отступают на второй план личные привязанности и интересы. «Не я, тятя, супротив вас пошел, — говорит у него в романе молодой красноармеец в ответ на упрек, что «против отца пошел», — а вы супротив меня, супротив всего народу с офицерами сбежали, в холуи к ним записались!» (стр. 217).

Идея непримиримости двух миров обуславливала и главный конфликт и композицию «Двух миров», благодаря чему обеспечивались необходимые для романа и определенная законченность и напряженная динамика действия. Напомним кстати, что ни того, ни другого не было в произведениях сторонников «бестенденциозного» искусства.

Одни из глав романа В. Зазубрина повествовали о развитии партизанского движения. Из полустихийного протеста, вызванного нередко личными несчастьями, обидами, желанием отомстить за разграбленное хозяйство или за то, что «ребенка шашками зарубили», народное возмущение перерастало в сознательную, непримиримую борьбу против «буржуев», «за наше дело», «за Советскую власть». Писатель приводил факты, рассказывал эпизоды, свидетельствовавшие о консолидации революционных сил, о переходе повстанцев от неорганизованных, разрозненных выступлений и набегов маленькими отрядами к действиям крупными боевыми соединениями, к планомерному наступлению на белых. Наиболее художественно выразительной явилась кульминационная глава романа, в которой как бы осмыслялось все то разрозненное, о чем говорилось

⁵⁵ И. Бабель. Конармия, стр. 47.

⁵⁶ В. Зазубрин. Два мира. Гослитиздат, М., 1924, стр. 4. В дальнейшем ссылки на это издание романа даются в тексте.

в предыдущих главах. Предвосхищая знаменитый эпизод похода через болото в романе А. Фадеева «Разгром», В. Зазубрин поведал о массовом героизме партизан, прорубивших просеку сквозь глухую тайгу, чтобы уйти от наседающих отрядов карателей. Осажденные со всех сторон соединенными войсками интервентов и красильниковцев, вчерашние мирные крестьяне полны решимости бороться до конца за общее дело, за спасение отряда от гибели: «Малодушной мысли о плене не было ни у кого. Огневой ненависти к белым, казалось, хватило бы для того, чтобы выжечь на своем пути всю тайгу, пойти на самые страшные жертвы и лишения, биться до последнего патрона, до последнего целого штыка и живого бойца, но не сдаться» (стр. 111).

Главам о партизанском движении всем своим строем резко противостояли другие, в которых разоблачались ужасы колчаковщины, продажность и лживость буржуазной интеллигенции, гнилость белой армии. Перед читателем проходили картины жестокого и несправедливого, бессильного и обреченного историей на гибель мира контрреволюции.

Следует отметить, что именно эти главы были особенно выразительны, отличались разработанностью характеров и деталей. Главное же — написаны они были с особенной страстью и гневом. Как и другие писатели-современники, В. Зазубрин не довольствовался приглушенно-косвенным, пносказательным повествованием об эпизодах расстрелов, казней, истязаний, погромов. Такие сцены нередко давались в виде вставных главок и оттого приобретали особый вес в контексте романа. А подробности при этом приводились такие жуткие, что невозможно было читать без содрогания все эти, почти документально подтвержденные истории расправ, гворимых «палачами и инквизиторами», «одетыми в щегольской европейский костюм» (стр. 348). Надо добавить, что не только зверства карателей, но вообще типичные моменты эпохи войны, будь то описание походного госпиталя или фронтового быта, давались с повышенным вниманием к безобразному. На то были свои причины. Слишком близко, «в лоб» столкнула жизнь таких писателей, как В. Зазубрин, с подобными впечатлениями, чтобы можно было рассчитывать на более спокойную, не такую обнаженно-кровавую картину. Однако все это безобразное, страшное, жестокое выглядело у Зазубрина совсем иначе, чем, скажем, в новеллах Бабеля и «Голом годе» Пильняка.

Хотя натуралистические детали в известной мере и засоряли роман «Два мира», в целом произведение это было далеко от натурализма. Автор занимал совершенно определенную позицию — позицию борца, и ему была не сродни, по меткому слову Н. Асеева, «объективность хлопальщика кодаком».⁵⁷ Все, о чем писал В. Зазубрин, приобретало соответствующую эмоциональную окраску. Сцены жестокости крестьян, живьем закапывавших в землю своего односельчанина, пронизаны болью за изуродованные, поруганные души беззащитных людей, которых страх перед карателями толкал на убийство. С другой стороны, эпизоды динических расправ и глумления карателей были написаны с обличительным гневом.

Книга В. Зазубрина пользовалась большой популярностью. Ее читали на собраниях рабочих, крестьян и красноармейцев. Высоко оценил первую работу писателя М. Горький, отметивший, что «социальная полезность книги этой значительна и совершенно неоспорима».⁵⁸ Однако особый интерес представляет оценка, которую дал «Двум мирам» В. И. Ленин, читавший роман в 1921 году. М. Горький свидетельствует, что Ленин как отзывался об этом произведении: «Очень страшная, жуткая книга; конечно, не роман, но хорошая, нужная книга».⁵⁹

⁵⁷ Ник. Асеев. По морю бумажному. «Красная новь», 1922, № 4 (8), стр. 249.

⁵⁸ М. Горький. Предисловие. В кн.: В. Зазубрин. Два мира. Изд. «Советская литература», М., 1933, стр. 7.

⁵⁹ Там же.

Чем было вызвано это категоричное ленинское «конечно, не роман»?

Дело заключалось, по-видимому, не только в таких, отмеченных еще М. Горьким недостатках романа, как многословие, местами скомканность и необработанность материала, что являлось следствием и поспешности и малой литературной опытности молодого автора. Главное было в принципиальных особенностях формы, связанных прежде всего с характером типизации действительности.

Известно высказывание Ленина о том, что в романе «весь *звезд* в индивидуальной обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов».⁶⁰ Содержание же книги В. Зазубрина, условно говоря, «держалось» не на исследовании характеров, не на развитии взаимоотношений отдельных героев, сюжетно связанных между собой, но на смене картин. Действие лишь в самом конце сосредоточивалось вокруг истории нескольких юнкеров, попадающих на колчаковский фронт. Общая картина строилась как бы по принципу мозаики, составляясь из ряда символически-обобщенных характеристик, описаний, сцен. При этом отдельные куски соотносились между собой резко контрастно. Одна за другой следовали сцены: офицерская пирушка и — кровавое насилие над женщинами и детьми; полубезумная, растерзанная колчаковцами учительница и — обращение Колчака «К населению России», где верховный правитель объявляет «главной своей целью... установление законности и правопорядка»; чинный молебен, попы, благословляющие «воинство» на «честный подвиг», и — гнусный расстрел пленных партизан. Такая же контрастность была присуща и стилю. Символика отдельных образов и сцен соседствовала с колоритной конкретностью бытовых описаний. Рассказывая, например, о «носителях культуры» — семье «прекраснодушных» интеллигентов, В. Зазубрин прибегал к стилизации в духе дореволюционной бытописательной беллетристики: «Роса еще не высохла на белых астрах, сорванных утром. Крупные капли прозрачной влаги падали с умирающих цветов на полированную крышку рояля, рассыпались сверкающей пылью. Высокая хрустальная ваза светилась льдистыми, гранеными краями. Тонкие, длинные, нежные пальцы с розовыми ногтями едва касались клавиш» (стр. 116). Главы же, посвященные партизанской борьбе, были написаны чаще всего в романтически-приподнятых тонах: «Красный гнев клокотал палящей лавой. Красное было разлито всюду. Красной полосой легла на белый стан Таежная республика». А рисуя белых, В. Зазубрин больше пользовался интонациями сатирическими, образами карикатурными. Так был изображен «быт» колчаковского Омска, где офицеры, спекулянты, авантюристы справляли «медовые месяцы контрреволюции»: «Толстые, короткие, волосатые пальцы в тяжелых золотых кольцах, комкали бумажки, небрежно бросали на сцену. Зал был полон. Лысые головы. Красные шеи. Шляпы с широкими полями и яркими перьями. Фуражки с офицерскими кокардами» (стр. 133).

Но эта контрастность была преднамеренной. Художник стремился создать предельно наглядное и в то же время максимально емкое изображение действительности, такое, чтобы можно было, «экономя» средства изображения, показывать явления в наиболее рельефных формах. А кроме того, эта антитетичность отражала особенности социальной обстановки эпохи. Читательскому воображению оставался простор дорисовывать многие и многие частности, детали.

Широкую перспективу сообщали книге и многочисленные лирико-публицистические отступления, содержащие характеристики целых общественных слоев и групп.

Что касается образов героев, то их место в книге было особым. Они представляли собой как бы частные детали единой картины-панорамы,

⁶⁰ В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 141. Следует заметить, что и сам автор не решился назвать свою книгу романом.

равноправные и равноценные другим деталям — пейзажу, публицистическому описанию, лирическому отступлению и пр.

По справедливому замечанию одного из современных критиков, в романе «Два мира» герои характеризовались «приемом внезапного выхватывания, озарения драматических сцен, когда наиболее полно раскрывается самая сущность явления».⁶¹

Вместе с тем ни один из характеров не получал развернуто-реалистического изображения. Это были образы скорее романтического, нежели реалистического плана. В них, как правило, подчеркивалась какая-либо одна, главная, всеопределяющая черта. А потому они представлялись не столько полнокровными характерами, сколько эмоционально-образными знаками тех или иных общественных сил. Одни как бы демонстрировали неустрашимость революционного народа, другие свидетельствовали о темноте и забитости бедняков-крестьян, в третьих было сосредоточено антигуманное начало, собрано все зло и жестокость контрреволюции и т. д.

В творчестве отдельных авторов общие тенденции развития ранней прозы приобрели особенно рельефный, как бы «очищенный» от всяких примесей и потому своего рода классический вид. Такой была написанная в 1921 году повесть А. Малышкина «Падение Даира». За ней последовали и другие произведения, вплоть до завершившего эту характерную линию молодой литературы романа А. Серафимовича «Железный поток» (1924).

Своеобразие этих книг и вместе с тем слабость их с точки зрения эпической состояли в разобщенности, недостаточной внутренней сопряженности и органической обусловленности типических жизненных обстоятельств, с одной стороны, и героев, с другой. Надо сказать, что этим же качеством отличалось, пожалуй, и все раннее советское искусство. В поэзии революционность идейного содержания сопровождалась «космизмом» и схематичностью лирического героя, в театре — господством условно-феерических представлений, в живописи — тяготением к «великой безымянности» (Гоген), к преобладанию декоративных начал и кубистическому разрушению предмета изображения.

В дальнейшем писателям пришлось немало искать, чтобы освободиться от максималистских крайностей своих первых произведений. После публицистической обнаженности «Падения Даира» А. Малышкин, например, прошел через «Севастополь», с его повествованием от лица героя, с его временами излишним креном в сторону психологизма. Он обратился к таким приемам повествования, когда авторское восприятие событий приглушалось, передоверялось герою. Только позже, в «Людах из захолустья», писатель нашел меру реалистического соотношения между эпическим и лирическим, между широкими обобщениями и индивидуальными судьбами. Однако опыт «Двух миров» и «Падения Даира» не прошел даром. Романтическая приподнятость и лиризм навсегда остались завоеванием романов и повестей не только этих, но и других авторов (А. Серафимович, А. Фадеев), обращавшихся впоследствии к темам революции и гражданской войны. А социальная острота конфликта навсегда закрепились как одно из неотъемлемых качеств советского романа.

3

Пульс художественной мысли периода революции и гражданской войны бился в такт героическому времени — чрезвычайно учащенно. Не успевали одни книги заявить о себе, как внимание читателя захватывалось другими. Не успевало утвердиться одно течение, как оно вытеснялось новым. И даже в произведениях, идущих, на первый взгляд, в русле

⁶¹ Л. Баландин. В. Я. Зазубрин. В кн.: Писатели-сибиряки. Литературно-критические очерки. Вып. II. Новосибирское книжное изд., 1959, стр. 33.

уже наметившегося направления, как правило, содержалась внутренняя художественно-стилевая полемика, проявлялись поиски каких-то новых форм овладения материалом революционной современности.⁶² Индивидуальный склад мировосприятия, особенности таланта подсказывали каждому из авторов свое, неповторимое решение общей проблемы.

В 1923 году был опубликован роман Мариэтты Шагиняп «Перемена». Содержание книги составила «быль о гражданской войне на юге страны». На первый взгляд могло показаться, что «Перемена» в жанровом отношении мало чем отличалась, скажем, от романа В. Зазубрина «Два мира». Чрезвычайно близкими были принципы художественной типизации. И там и здесь — контрастность стиля, свободные переходы от сатиры к лирике, от лирики к декламации и т. п. То же обилие символически-обобщающих картин, сцен, деталей. Тот же напряженный ритм повествования. И так же ведущую роль в развитии сюжета играли не судьбы героев, но события. Но обнаруживалось и примечательное различие. Оно не только в том, что герои «Перемены» более индивидуализированы, причем отдельные из них проходят через весь роман. Важнее другое. Вместе с развитием действия, в ходе революции, герои М. Шагиняп претерпевали серьезную внутреннюю эволюцию, духовно росли, мужали. Показательны образы гимназисток, чей интерес к событиям Перемены вначале имел характер полудетского стремления к необычному («если б позволила мама, пошли бы хоть в красногвардейцы!»). К концу романа девушки становятся сознательными борцами. Революция закалила сердца героинь, научила их мужеству, вселила веру в огромное, «всемирное» значение Перемены. «Знаешь, — говорит одна из них, — я чувствую, что весь мир станет советским. Вот попомни меня, поймут и один за другими, наперегонки, заторопятся люди устраивать революцию».⁶³

Таким образом, если, скажем, у В. Зазубрина о росте сознательного начала в классовой борьбе масс можно было судить больше по авторским высказываниям, по массовым сценам или же прислушиваясь к хору голосов народа, звучащему сначала вразнобой, неопределенно-бултарски, а позже уже единой, мощной мелодией сплоченной воли, то здесь Перемена происходила с конкретными людьми. Основой композиционно-сюжетного действия становились не только события, но и индивидуальные человеческие судьбы.

К 1922—1923 годам в прозе наметился поворот в сторону большей художественной индивидуализации и конкретизации. К. Федин рассказывает, что именно в 1921—1922 годах М. Горький стал обращать внимание писателей на тот недостаток современной прозы, что в ней «человек предан в жертву факту». М. Горький задавал своим молодым коллегам вопрос: «...не допущена ли тут — в умалении человека — некоторая ошибка?» И, опираясь на примеры жизни, убеждал, что ошибка все же допущена, ибо «и при коллективизме роль личности оказалась огромной. Например, Ленин».⁶⁴

Правда, интерес к частному, индивидуальному подогревался в те годы и обывателем, оживившимся вместе с эпохой. Начали раздаваться голоса против «аллегорий», «бездушных коллективов», «отвлеченных построений», «проповеди». А на деле под видом «полноты» эмоционально-духов-

⁶² Подобное положение характеризовало не только литературу. Примечательно воспоминание Ю. Либединского о московской театральной жизни 1921—1922 годов: «„Принцесса Турандот“ и „Чудо святого Антония“, „Мистерия Буфф“ и „Жирофле-Жирофля“, „Потоп“ и „Ричард III“, „Дочь мадам Анго“ и „Кармен“, — что ни спектакль, то открытие, что ни театр, то резко выраженное художественное направление!» (Ю. Либединский. Современники. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1958, стр. 37).

⁶³ Мариэтта Шагиняп. Перемена. ГИЗ, Л., 1924, стр. 184.

⁶⁴ Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2, стр. 140.

ной жизни индивида преподносилась пестрота идейных взглядов, мещанский «интим» и детективно-авантюрная занимательность ситуаций (О. Брик, М. Козырев). Находились критики, которые приветствовали подобные произведения. О «Мятеже» О. Буданцева писали, что это «первый опыт психологического романа на революционный сюжет». Однако большинство художников искали новое, не сдавая уже завоеванных позиций. После кратковременного периода «отрицания личности» начали снова пристально глядеть в человека. Но это не было возвращением вспять. Общественные события эпохи оставались неизменно в центре внимания. Нащупывались лишь пути более органического введения социальности в художественную ткань произведения: через сюжетное действие, через типические обстоятельства и, главное, через судьбы героев.

Впереди шли повести, что объяснялось, по-видимому, и большей «оперативностью», и меньшей, по сравнению с романом, «требовательностью» этого жанра с точки зрения глубины, масштабности проблематики.

Повести 1922—1923 годов помогали рождению советского романа, как бы исподволь расширяя «владения прозы» и тематически, и с точки зрения принципов художественной типизации. От произведения к произведению шире становился круг жизненного материала, богаче, разнообразнее и, главное, теснее, органичнее связь сюжетного действия с типическими характерами.

Л. Сейфуллина и А. Неверов первыми ввели в молодую советскую прозу тему деревни, пробуждавшейся к новой жизни. С именами этих же авторов оказалось связанным и возрождение в критике термина «писатель-бытовик», причем отнюдь не в одиозном смысле. В ту пору многие были безраздельно увлечены романтическим пафосом героических деяний. К «быту» относились с суровой, почти аскетической непримиримостью, понимая под этим словом только «то, что мы видим в установившейся полосе жизни мещанского затишья».⁶⁵ Л. Сейфуллина и А. Неверов выступали «открывателями» нового, революционного быта, вернее бытия народной массы. Их интересовала революция уже не на «первой линии», а, что называется, в «тылу»: проникновение Октября в быт, ломка старого уклада жизни, начало высвобождения человеческой личности из-под гнета предрассудков и рабских привычек и т. п.

Тогда же, в 1922—1923 годах, в поле зрения прозаиков начали постепенно входить и конфликты этического, нравственного свойства, связанные с задачами построения нового общества. Те же Л. Сейфуллина («Правонарушители») и А. Неверов («Ташкент — город хлебный») первые затронули общественно-важную для 20-х годов проблему воспитания молодежи в духе трудовой морали социализма.

Большую для своего времени известность завоевала повесть А. Тарасова-Родионова «Шоколад». В 1922 году ее напечатал на своих страницах орган ЦК РКСМ журнал «Молодая гвардия». Эта повесть стала заметным явлением литературной жизни благодаря тому, что в обстановке обострившейся при нэпе идеологической борьбы она подняла необычайно актуальный вопрос о многообразном резком влиянии морали поверженного мира, о коммунистической бдительности и классовой непримиримости.

Почти одновременно с «Шоколадом» А. Тарасова-Родионова внимание современников привлекла повесть Ю. Либединского «Неделя» (1922). Ее ведущая коллизия находилась в непосредственной связи с одной из основных коллизий эпохи. Судьба революционной России в 1921 году, когда молодую республику, помимо разрухи, сжали тиски неурожая и голода, остро зависела от хлеба. Эту-то острую проблему борьбы за хлеб и сделал Ю. Либединский главной в своей повести. Но что интересно, в отли-

⁶⁵ П. Яровой. Быт в произведениях А. Неверова. «Красная новь», 1921, № 2, стр. 330.

чие от более ранних лет, когда начинающий писатель полагал, будто для эпопеи необходимо, чтобы сюжет обязательно охватывал «весь Советский Союз, для чего нужно расослать героев по всему Союзу», теперь он отошел от такого, чисто внешнего понимания эпичности. «Зачем охватывать сюжетом весь Советский Союз, когда все действие можно сконцентрировать в одном городе? Можно взять один город, один месяц. И даже одну неделю. И в одну неделю вложить развитие основного конфликта эпохи, и за одну неделю выразить все напряжение событий!»⁶⁶ Такими стали взгляды писателя на принципы художественной типизации к 1922 году, ко времени написания «Недели».

Сужение повествования рамками определенного сюжета, места и времени действия, намеренное обращение к жизни не только не «всего Советского Союза», но даже и не передовой линии гражданской войны, а всего лишь к событиям, развернувшимся в одном из провинциальных городов России, — все это не имело ничего общего с интересом к «окраинным», «бытовым» сторонам действительности, пропагандировавшимся такими писателями, как Б. Пильняк. Напротив, замысел «Недели» сложился у Ю. Либединского во внутренней полемике именно с Б. Пильняком. Поводом, толчком к окончательному оформлению темы повести послужил рассказ последнего «При дверях», где утверждалась «вечность» «стихий быта», непреоборимость тяги человека замкнуться пусть в мелочном, но «своем», «маленьком» мире дряг, пошлости, ничтожных интересов. Там, где Б. Пильняка интересовало неистребимое мещанство, Ю. Либединский разыскивал приметы новой жизни. Как и Л. Сейфуллина, и А. Неверов, автор «Недели» старался в малом показывать великое. У него уездный городишко живет не обывательскими интересами, он «овеян ветрами великой революции». Ю. Либединский был среди первых советских прозаиков, пытавшихся запечатлеть живые, полнокровные характеры коммунистов.

Современная критика отметила слабые стороны «Недели», ее растяннутость, обилие эпизодических лиц, отсутствие широких обобщающих характеров-типов. Но при всем том эта повесть рассматривалась как «пока одна из самых замечательных вещей, посвященных революции».⁶⁷

Особое место в молодой прозе принадлежало произведениям, тематически обращенным в дореволюционное прошлое. Наиболее значительными в этом отношении явились повести К. Федина («Анна Тимофеевна», 1922) и Л. Леонова («Конец мелкого человека», 1922; «Записки Ковякина», 1923). Л. Леонов позже определял идейно-художественный смысл своих первых повестей как «пересмотр старого с позиций нового»: «Это, собственно, был пересмотр моральных качеств человека, того вещества, из которого должен быть создан новый человек».⁶⁸

Поисками мерила моральной ценности «отдельного» человека, причем «человека незаметного труда», был озабочен в своей повести и К. Федин. Оба писателя тем самым как бы прокладывали путь в советской литературе для произведений такого рода, которые особенно приветствовал М. Горький. Известно, что автору «Дела Артамоновых» представлялись чрезвычайно ценными книги, которые, обличая дореволюционный мир собственности, помогали людям крепче и самоотверженнее любить свой новый, завоеванный в боях революции советский строй.

Самым же примечательным явилось то, что даже тема гражданской войны, которая, казалось бы, сама по себе в силу грандиозности материала обязывала художников именно к романтически-возвышенному, символически-обобщающему стилю повествования, даже эта тема в некоторых повестях 1922 года решалась в реалистической манере.

⁶⁶ Ю. Либединский. Современники, стр. 11, 17.

⁶⁷ «Звезда», 1924, № 1, стр. 270.

⁶⁸ «Знамя», 1946, № 3, стр. 66.

Таковыми были, в частности, повести Вс. Иванова. Автора «Партизанских повестей» (1921—1922) современники по праву считали одним из зачинателей советской прозы. К. Федин позже вспоминал, что Вс. Иванову первому после гражданской войны удалось с художественной силой ввести новый революционный материал в «искусство письма», т. е. осуществить то, над чем «билось все юное поколение русской литературы». В повести «Бронепоезд 14-69» эпоха гражданской войны рассматривалась не в общем плане борьбы двух противоположных классовых миров («Два мира», «Падение Даира», «Перемена» и др.). Жизненный материал исследовался в особенном аспекте, локализуясь вокруг конкретной темы. Автора заинтересовали мирные, трудовые устремления участников гражданской войны. Герои Вс. Иванова — крестьяне. Война оторвала их от земли, от работы. «Народ робить хочет», — с ненавистью говорят партизаны о кровопролитиях, которые «объяростили» людей. И борются они, и умирают за то, чтоб не было войны, чтоб люди «хорошо», «по-справедливому» жили.

До Вс. Иванова эта существенная сторона революции еще никем из писателей не затрагивалась так основательно.

Принципиально новой по сравнению с произведениями В. Зазубрина, А. Малышкина, М. Шагинян и другими выглядела и композиция, стилевая структура повести Вс. Иванова. Это было, условно говоря, не плоскостное, последовательно-аллегорическое, но объемное, живописно-реалистическое решение задачи. Тема развивалась не посредством демонстрации ряда более или менее убедительных примеров, но при помощи искусного сведения нескольких жизненно достоверных сюжетных линий к единому центру. Таким кульминационным моментом в «Бронепоезде 14-69» послужила сцена с партизаном Син Бин-у, который пошел на смерть, чтобы помочь товарищам одержать победу над колчаковцами. К этому эпизоду стягивалось все действие повести. В нем же наиболее полно обнаруживал себя и общий взгляд писателя на революционную борьбу масс.

Стремление молодого искусства Октября предельно сблизиться с реальной действительностью приобретало, таким образом, более сложные, совершенные формы. Натуралистическое правдоподобие побеждалось реалистическим осмыслением типического.

К 1923 году, когда повести Л. Сейфуллиной, Ю. Либединского, А. Неверова, К. Фебина, Л. Леонова прочно вошли в литературный обиход, критики стали прямо писать, что «не надо надрываться в непосильной задаче охватить массу как массу, без героев на первом плане». Больше того, заговорили о том, что «только через движение и действие героев на передней линии возможно выявить то или иное лицо монолитамассы, герой есть средство к этому».⁶⁹

Обо всех названных повестях в целом еще нельзя было сказать, что общая картина эпохи, образ народа воссоздавались здесь в основном «через движение и действие героев на передней линии». В одних случаях авторы, обратившиеся к исследованию живых характеров, просто не ставили перед собой одновременной цели широко нарисовать действительность, создать образ «монолита-массы». Л. Сейфуллина позже признавалась, что «большое полотно» ей вначале было попросту «еще не по плечу».⁷⁰ Такие писатели, как К. Федин и Л. Леонов, в своих ранних повестях были озабочены решением задач особого рода. В первую очередь их привлекало тогда выяснение внутреннего, сокровенно-психологического в жизни «единого от малых сих».⁷¹ Д. Фурманов в сохранившихся

⁶⁹ Ив. Касаткин. Литературные ухабы. В сб.: Писатели об искусстве и о себе, стр. 43.

⁷⁰ Л. Сейфуллина. Критика моей практики, стр. 17.

⁷¹ Конст. Федин. Горький среди нас, ч. 2, стр. 135.

заметках о повести Л. Леонова «Петушихинский пролом» писал, что автор «на важнейших (социальных) местах почти не останавливается (революция, гражданская война) — их не очень-то знает и чувствует».⁷²

В других повестях, как например в «Неделе» Ю. Либединского, которую современники расценивали как чуть ли не первую в пооктябрьской прозе «социальную повесть»,⁷³ стремление сочетать рассказ о судьбах ряда героев с широкой картиной эпохи было очевидным. Но достигнув определенного успеха в обрисовке отдельных характеров, а также весьма поэтически передав общее воодушевление и романтическую приподнятость, владевшие людьми, Ю. Либединский сделал то и другое как бы порознь. Общее впечатление об эпохе, о революционной массе создавалось главным образом из авторских лирико-патетических отступлений, символических пейзажей. Герои же не столько раскрывались в действии, во взаимоотношениях друг с другом, сколько описательно представляли в «готовом» виде. Иными словами, индивидуальные судьбы героев и эпоха не были пронизаны сквозным сюжетным действием. Поэтому неудивительно, что автору «Недели», как с огорчением отмечал Д. Фурманов, не удался «показ массы, толщи, основы». Индивидуальные судьбы героев слабо аккумулировали существенные черты своего времени, и потому повесть Ю. Либединского не выросла до масштабов произведения «значительного», «крупного».⁷⁴

И все-таки создатели всех этих повестей совокупно как бы расщипали путь роману нового типа, явственно обнаруживая как трудности, так и возможности создания революционной прозы крупных, эпических жанров. Тем более, что среди них были и такие художники, как Вс. Иванов, которые явственно стремились к более широкому, чем это возможно в рамках повести, отражению жизни. Обнаруживалось это не только в стиле «Партизанских повестей», но и в самих принципах создания характеров. Вс. Иванов рисовал своих героев, фиксируя их в моменты наивысшего напряжения сил, когда личность проявляет себя наиболее открыто и сильно. Писатель никогда не развивал хоть сколько-нибудь подробно ситуации, уводящие в сторону от самого главного в характере того или иного героя.

Благодаря всем этим особенностям изображение приобретало черты укрупненные, отдельные картины и образы воспринимались как символические обобщения.

Характер романической проблематики отличается особой общественной, социальной значительностью и многосторонностью. А основные герои художественно воплощают глубоко типические, существенные закономерности жизни. Слабость ранней прозы проявлялась в существовании дилеммы: широта изображения действительности или полнокровие индивидуальных характеров. Поэтому, когда в 1923 году появился роман Вс. Иванова «Голубые пески», читатель встретил его с большим интересом. Роман этот недооценен историками литературы. Между тем он знаменовал известный поворот к новым принципам романической типизации. Писатель во многом предвосхитил здесь путь, по которому в дальнейшем пошел советский роман.

Фабула «Голубых песков» опиралась на подлинные события белогвардейского мятежа в Сибири. Но в отличие от хропикально-описательных произведений первых пооктябрьских лет содержание романа было неизмеримо богаче, шире, чем положенная в основу конкретная история. Писателя волновало отражение важных, существенных сторон

⁷² Цит. по: В. А. Ковалев. Романы Леонида Леонова. Изд. АН СССР, М — Л., 1954, стр. 14.

⁷³ «Красная новь», 1922, № 6, стр. 11.

⁷⁴ Цит. по: Г. Владимиров. Проблемы творчества Д. А. Фурманова Талкент, 1956, стр. 164—165.

эпохи. Не воплощение в образах предвзятой, искусственно сконструированной схемы действительности, как это было, скажем, у И. Эренбурга или Б. Пильняка, но утверждение героико-романтического начала революции, восхищенный рассказ о взметнувшихся творческих силах народа, устремленного не только к разрушению старого мира, но и к созиданию нового. Пожалуй, впервые сюжет революционного романа так органично включал в себя тему созидания.

В центре внимания автора находились не события, не отдельные эпизоды, характерные сцены, но герои. В этом отношении роман как бы возвращался от стиля «рубленной» хроникальной прозы первых лет советской власти к традиционной манере эпического повествования.

«Голубые пески» были очень густо «населены». Уездное купечество, напоминающее жителей горьковского города Окурова, американизированные дельцы провинциального масштаба, духовенство, рабочие-революционеры, белогвардейские офицеры, казаки, киргизы, матросы-анархисты, чекисты, красноармейцы составляли разнообразную и пеструю массу героев. С необычной для ранней прозы реалистической обстоятельностью была выписана обстановка действия. (Очень хорошо удался Вс. Иванову рисунок характерного быта окраинной России. Сочно нарисовал писатель особенный колорит Сибири, с раздольем ее просторов, богатством и величественной красотой природы). Главную идейно-художественную нагрузку нес на себе центральный герой «Голубых песков» — комиссар чрезвычайного отряда по подавлению мятежа Василий Запус.

Было что-то от привычных романтических канонов в том, как буквально все сюжетные нити романа неукоснительно сходились к этому герою. Ход общественных событий и личные драмы людей так или иначе оказывались переплетенными с судьбой и поступками Запуса. Одновременно в манере обрисовки этой фигуры обнаруживалось немало общего с живописностью и эмоциональной напряженностью стиля ранней советской прозы в целом. И при всем том, в сущности, это был особенный герой революционных лет, какого до тех пор не создавал никто из молодых прозаиков. Вс. Иванов поставил во главу повествования личность, глубоко типическую для своего времени, порожденную эпохой массового героизма и одновременно особенную, самобытную, в определенном смысле даже легендарную.

В романе действовали и персонажи, в какой-то мере близкие Командарму А. Малышкина, Вершинину из «Бронепоезда 14-69», предвещающие Кожуха А. Серафимовича. Это, в первую очередь, коммунист Никитин, человек, не знающий сомнений, обладающий готовыми «диаграммами» на все случаи жизни. Даже внешность Никитина близко напоминала «каменные» лица героев первых советских повестей и романов («Лицо у него квадратное и серое и прямые, как строка, брови», «рот, похожий на прямой черный лозунг»).⁷⁵ Сродни Никитину образы инструкторов-спецов и их руководителя товарища Бритько. Речи этих людей были пафосны, но мысли общи («В единении сила, товарищи! Не спускайте победоносного красного знамени...», — стр. 188).

Вс. Иванов, изображая прямолинейные человеческие характеры как закономерное явление суровых лет революции и гражданской войны, всячески теперь подчеркивал недостаточность только такого типа людей в великом деле социального обновления жизни. Делалось это в своеобразной форме косвенных характеристик.

Вс. Иванов — писатель с подчеркнуто щедрой цветовой палитрой. В его произведениях поражает гамма чистых и ярких красок («голубовато-розовые снега», «голубые, зеленые, синие» воды Иртыша, «золотая

⁷⁵ Всеволод Иванов. Голубые пески. Изд. «Круг», М.—Пгр., 1923, стр. 291. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

п опаловая пыль степей»). Подстать им и богатство запахов, которыми пропитано все живое: «стада пахнут кислыми осенними травами»; «сладковатые запахи» исходят «от розоватой пены, от льдов»; свой запах у татар: «губы у них были толстые и, наверное, пахучие»; «смуглые киргизские запахи: аула, кошем, дыма» — несет с собой женщина; пахнет нафталином от «угловатых, завернутых в шелк костей» генеральши Саженовой, и т. д. И любопытно, что лишь один герой «Голубых песков», Никитин, — человек, как будто лишенный жизненных запахов и красок. «От Никитина никакого запаха, — словно стекло, — замечал автор. На общем фоне избытка красок, запахов, звуков такое определение выглядело как знак своего рода ограниченности, неполноценности человека. Последнее подтверждалось и взаимоотношениями Никитина с крестьянами-партизанами, которые были изображены со всем земным полнокровием («В избе они пахнут землей, а на снегу шаг их отдаст деревом»). Они топчутся вокруг Никитина, но «не дотрагиваются до него». Своей выхолощенностью, эмоциональной дистиллированностью он отталкивал от себя людей, был для них чужой («Он — словно дом, выстроенный в лесу, одиночкой», — стр. 314).

Важно отметить характерную роль таких героев в общей концепции романа, посвященного гражданской войне.

Нетрудно заметить, что образы Никитина и его соратников как бы олицетворяли в романе одну сторону революции — ее разрушительные цели. Для разрушения не требуется ни особый талант, ни мастерство, ни творческое жизнелюбие. Сила Никитина и Бритько, как показывал писатель, в трезвом разуме, начальственном авторитете. Что касается идеи созидания нового мира, то ее воплощали герои уже совсем иного плана. И наиболее ярким среди них был комиссар Василий Запус. Когда за анархические крайности партия отстраняет Запуса на некоторое время от дел, он тяжело переживает свою беду, но в то же время не сомневается, что революции не обойтись без таких, как он. «Я им нужен, — говорил Запус любимой женщине. — Я же им необходим. Они ку-убические... я другой. Развить веревку мальчику можно, тебе, а свивать чтоб крепко — мастер, мастеровой...» (стр. 214).

В образе Запуса есть элементы полемики с условно-схематическим представлением об участниках революции и гражданской войны, с «„функцирующими“ большевиками» Б. Пильняка, с аскетическими подвижниками идеи из романов И. Эренбурга. Одновременно Вс. Иванов как бы спорил и с самим собой, корректируя собственное истолкование деятелей героической эпохи, выраженное ранее в «Партизанских повестях».

Василий Запус — герой романтического склада в том смысле, как это понимал М. Горький, называвший романтиком человека, «страстно влюбленного в свою идею, в свою мечту».⁷⁶ Запус не просто предал революционному долгу, как, скажем, Никитин, но именно страстно влюблен в идею великого преобразования всей жизни. Мысли о приближающейся мировой революции, о Красном Китае, Монголии, Туркестане наполняют его восторгом. Ночью, при луне, перед случайным собеседником он самозабвенно рисует картину будущей Красной Азии. И революционная целеустремленность не обедняет личности красного комиссара, не ограничивает спектра человеческих чувств, запросов, желаний. Напротив, писатель охарактеризовал Запуса необычайно многосторонне. В романе, например, происходит знаменательный разговор между Никитиным и Запусом о том, нужно ли в период революции сохранять свою индивидуальность. «Важно ли в революции храпить себя? Или сразу зачеркнуть!» — спрашивает Запус. Никитин убежден, что не только не важно,

⁷⁶ М. Горький. Несвоевременные мысли Изд. «Культура и свобода», Пгр., 1918, стр. 6.

но даже невозможно. По его мнению, в жестоких условиях классовых боев все индивидуальное неизбежно обречено на гибель. Вопрос «о ценности личности» сам он «на продолжительнейшее время откинул» после того как его «два раза к стенке и один раз с солью выпороли» (стр. 291).

Но Запус всем своим существом опровергал «теорию» Никитина. Вс. Иванов восславил героя своеобразного, сильного не своей отрешенностью от сложностей жизни, но, напротив, самой живой причастностью ко всевозможным тревогам и радостям бытия: к возвышенному и житейскому, к драматическому и смешному. Запус мечтает о прекрасном будущем человечества. Но его мечты были не только свободны от какой бы то ни было высокопарности и лозунгового схематизма, но отличались лиризмом и какой-то даже ребяческой наивностью. Социалистическую действительность он представлял себе как время, когда у каждого будет «автомобиль, моторная лодка и прожектор» (стр. 207). Любимое словечко Запуса — «весело!» Он все делал легко, как бы играючи. И за эту легкость характера, солнечную радость его, Запуса, любили окружающие. Партизаны с восхищением говорили: «Отчаянный!» Мужики ценили душевность («душа у тебя золотая!»). Женщины прощали прегрешения. Вс. Иванов смело приблизил своего героя к миру живой природы. Запус нарисован как «свой» в окружении лесных тварей, среди луговых трав, подле чистой речной воды. Он сам «золотистохохлый», как солнечный луч. Писатель постоянно сравнивал его то со спелым колосом пшеницы, то с непокорливым хмелем. И это соприкосновение с живой жизнью еще более усиливало впечатление богатства природы Запуса.

Вместе с тем автор не идеализировал комиссара, показывая его в ситуациях, определенно недостойных подлинного героя революции и гражданской войны (сцена попойки на пароходе, анархические замашки, многочисленные любовные «истории» и т. п.). Однако в отличие от многих произведений тех лет (И. Эренбург, И. Бабель, С. Буданцев) слабые черты характера Запуса представляли не как признаки раздвоенности, нравственной ущербности личности. Они проистекали опять-таки из неизбежного, хлещущего через край жизнелюбия, огромной жадности к жизни. «У меня все с добра», — подшучивал над собой Запус. Это не были искусственные «червоточинки», служившие некоторым авторам своего рода средством «оживления» героев.

Вс. Иванов первый создал роман о революционной эпохе со стройным, слаженным развитием отдельной человеческой судьбы, при этом человек и история, характер и обстоятельства укладывались в сюжет естественно, с их реальной жизненной нерасторжимостью. Тем самым Вс. Иванов опередил многих писателей-современников, выступивших с романами в том же 1923 году. М. Горький сетовал на отдельные стилистические погрешности книги Вс. Иванова, местами действительно перегруженной деталями, «хаотической и многословной». ⁷⁷ Но вместе с тем он высоко оценил «Голубые пески» за «очень яркую и широкую картину гражданской войны в Сибири». В неопубликованном варианте статьи о «серапонах», где речь шла, в частности, об «аполитичности» последних, М. Горький приветствовал роман Вс. Иванова за объективизм «истинного художника». ⁷⁸ Как справедливо пишет К. Д. Муратова, объективизм этот М. Горький усматривал в «отказе от опрощения сложных процессов жизни». ⁷⁹

Вс. Иванов первый среди романистов начала 20-х годов провозгласил ценность, необходимость и типичность для революции таких людей,

⁷⁷ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 406.

⁷⁸ Цит. по: К. Д. Муратова. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 165.

⁷⁹ Там же, стр. 166.

как Василий Запус. Однако нельзя не заметить, что деятельность своего героя он связал в основном с событиями непосредственно героических лет. К концу «Голубых песков» действие разворачивается так, что Запус оказывается чуть ли не лишним, никому не нужным. В схватке с мятежниками красноармейский отряд терпит поражение. Комиссар тяжело ранен и никто не приходит к нему на помощь, кроме любящей женщины, которая и спасает героя от неминуемой гибели.

Историческое заблуждение Вс. Иванова, наложившее отпечаток на идейно-художественные особенности его первого романа, заключалось в противопоставлении романтики героических дней гражданской войны прозе будничной стройки, созидательных сил революции — разрушительным, в неумении раскрыть диалектику соотношения эмоционального и рационального.

Эпичность обязывает к исторически и социально широкому взгляду на события и людей. Настоящая истина стала особенно очевидной, когда в 1924 году появился «Железный поток» А. Серафимовича. В формальном отношении этот роман обнаруживал все особенности стиля молодой литературы Октября, хотя в ряде существенных моментов Серафимович вносил много своего, сглаживая резкость и, так сказать, «самоценность» отдельных художественных приемов, с большей последовательностью подчиняя форму идее.

Главное, что сближало «Железный поток» с произведениями В. Зазубрина, А. Малышкина, Вс. Иванова и других, это, по существу, те же принципы «интеграции» жизненного материала. Художественные средства служили целям предельно концентрированного, обобщенного изображения. Как вспоминал позже автор «Железного потока», он старался писать «сильно и экономно».⁸⁰ Отсюда излюбленный прием — гиперболизация. Все в романе выглядело чрезвычайно крупно, будто показанное через увеличительное стекло, усиливающее яркость, рельефность, напряженность рисунка. Даже интонация при описании места действия — «наикраешнего края» между Азовским и Черным морями, где все «громоздое, невиданное, противоестественное», была особенной, сказочно-величавой («А от гор, а от морей потянулись степи, потянулись степи и потеряли границы и пределы»)⁸¹. Даже слова выбирались — одно к одному — торжественные, чуть ли не библейские («в утробе диких громад», «первозданные снега», море, «как чаша, переполненная невиданным богатством»).

Укрупненности изображения способствовала и резкая контрастность сцен, образов, заставляющая вспомнить и «Два мира» В. Зазубрина и «Перемену» М. Шагинян и др. Картины, выписанные в фантастически-условной манере («От нечеловеческого сотрясения расселась земля, раскрылись могилы: по всем улицам появились мертвецы. Восковые с чернoproвалившимися ямами вместо глаз, в рваном вонючем белье, они тащились, ползли, шкандыбали, и все в одном направлении — к шоссе», — стр. 69), перемежались с бытовыми. Тут и бабо Горпино с ее заботами о «кленовой кадучечке», что осталась где-то в разоренном доме, тут и поэтическая картина ночного привала возле костров и т. п.

В развитии сюжета большую роль играли частые лирико-публицистические отступления, назначением которых было представить конкретно-фабульные перипетии романа в социально-историческом освещении. Давались, например, сжатые, динамичные экскурсы в прошлое кубанских казаков, выступавших на стороне белых; на двух-трех стани-

⁸⁰ А. С. Серафимович, Собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, М., 1948, стр. 189. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

⁸¹ А. Серафимович, Собрание сочинений, т. X (Из цикла «Борьба». Железный поток), ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 44. В дальнейшем ссылки на это издание романа даются в тексте.

цах ретроспективно воссоздавались события империалистической войны. И эта большая история, вкрапленная в рассказ об одном походе, представляла его в широкой перспективе, объясняла классовую подоплеку конкретных конфликтов, побуждений и настроений борющихся сторон.

Гиперболизация делала образную систему «Железного потока» величественной, а контрастностью в какой-то мере восполнялось отсутствие необходимой роману многоплановости, создавалось впечатление объемности.

И все же «Железный поток» не стал бы романом, как не стали романами такие произведения, как «Падение Даяра» или «Бронепоезд 14-69», если бы автор не развивал дальше достижений своих прямых предшественников, на опыт которых он так сильно и так очевидно опирался. Если бы писатель не установил одновременно более тесную, чем у других прозаиков тех лет, связь с традициями, завещанными «старой» литературой.

Здесь необходимо подробнее остановиться на средствах художественного воплощения А. Серафимовичем процесса эволюции героев в ходе развертывания сюжета.

Как и у многих авторов (В. Зазубрин, А. Малышкин, М. Шагинян), главным героем у А. Серафимовича выступала масса — «жизнь коллектива». И так же, как у них, коллективный образ народа вырастал из совокупности разнообразно охарактеризованных людей. Большое место было отведено экспрессионистски поданным массовым сценам, где в одном ряду перечислялись «седобородые старики, бабы с измученными лицами, веселые глаза дивчат» (стр. 7). На этом фоне более крупным планом вырисовывались образы отдельных участников таманского похода (бабо Горпино, ее «дид», Анна, Алексей Приходько). И, наконец, в центре повествования, как бы вынесенная на передний план, находилась фигура командира таманского отряда Кожуха.

Но, что показательно, образ Массы как единого целого складывался в читательском представлении лишь к концу романа. Поначалу это было «людское море», «текучий поток», «разбойная орда», «толпа». И только тогда, когда отряд прошел сквозь бои, а участники похода пережили общие горести и невзгоды, писатель стал характеризовать их как коллектив. Появились такие определения, как «все», «громада», «железные шеренги», «революционная масса». Здесь-то и обнаружил себя новаторский подход А. Серафимовича к центральной проблеме романистики первых лет Октября — проблеме нового героя.

Если одни авторы начала 20-х годов (Б. Пильняк) называли массой толпу, у которой сознательное начало тонуло в потоке необузданно-стихийных побуждений, если другие (А. Малышкин) ставили знак равенства между массами и множествами, то для А. Серафимовича решающим признаком массы — а не «гудящих толп» — было пусть не вполне сознаваемое разумом, но революционным инстинктом борющихся все же ощущаемое классовое начало идущей борьбы. Чувство единства, а вместе с ним и «ощущение неохватимого счастья неразрывности с той громадой, которую они знают и не знают и которая зовется Советской Россией», пришло к таманцам тогда, когда они начали понимать, что «падали, бились, мерли» не за что-нибудь, а за «советскую власть», «за крестьянскую и рабочую» (стр. 224).

Идея эволюции характеров содержалась, таким образом, в самом подходе А. Серафимовича к материалу.

К сказанному следует добавить, что при всем том конкретно-человеческая, живая сущность массы не была у А. Серафимовича в таком пренебрежении, как скажем, у В. Зазубрина или А. Малышкина. В «Железном потоке» наряду с фигурами эпизодическими была выведена и такая личность, как командир отряда Кожух. Не будь его, вряд ли можно было бы говорить об этом произведении как о романе, несмотря на целый ряд присущих ему романических свойств.

А. Серафимович показывал своего героя как органическую частицу революционной массы. Нечто подобное было и в повести «Падение Даира», где автор по-своему тоже утверждал слитность личности с массой. Но важно отметить внутреннюю полемичность образа Кожуха при некотором сходстве его с образом Командарма.

Как и автор «Падения Даира», А. Серафимович подчеркивал в своем герое твердокаменность, «железность», монументальность. Кожух «низкий, весь тяжело сбитый, точно из свинца, со сцепленными четырехугольными челюстями» (стр. 8). Но в принципе этот характер строился совсем по-иному. Там — у А. Малышкина — герой, предельно связанный с массой, был фактически обезличен, лишен индивидуальной характерности. Вот одержана победа, множества идут вперед сплоченно, «железным упором рядов», и еще больше «недвижим... профиль каменного, думающего о суровом».⁸² Здесь — в «Железном потоке» — именно связь с массой обогащает личность, придает ей черты человеческой теплоты, живости, своеобразия. Позже А. Серафимович вспоминал, как он всячески «пытался показать, что в Кожуха вливает свое содержание масса, что без нее он самая заурядная фигура» (IX, 181). О прошлом Кожуха говорится так, что при этом подчеркивается «обыкновенность героя». До того, как герой стал командиром отряда, он представляется «длинной косой тенью»: «Самая обыкновенная степная, трудовая, голодная, серая, безграмотная, темная, темная косая тень» (стр. 55). А личностью, вождем, за которым безоговорочно идут массы, Кожух становится по-настоящему лишь в тот момент, когда он полностью отрешается от подчас эгоистических целей в общей борьбе (например, от мыслей о личной славе) и осознает высшее счастье быть во всем вместе с народом. Именно тогда люди признают в нем вождя, личность выдающуюся. И любопытно, что одновременно как бы теплеет, теряя свою твердокаменность, и сам Кожух: «Так от воно счастья?! — огненно обожгло в груди Кожуха, и челюсти дрогнули» (те самые, «сцепленные», «четырёхугольные»!). И еще деталь. Люди впервые заметили, что у их командира глаза вовсе не «стальные», а человеческие, голубые, тоже в тот момент, когда чувство единства с отрядом достигло у Кожуха апогея: «Кожух раскрыл рот, чтобы заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз:

„Та у ёго глаза сыни!!!“

Нет, не закричали, потому что не умели назвать словами свои ощущения, а у него глаза действительно оказались голубые, ласковые и улыбались милой детской улыбкой...» (стр. 228).

Если А. Малышкин выдвинул в центр повествования вместо личности — массу, то в романе А. Серафимовича утверждалась уже личность, но теснейше связанная с массой. Центральный герой, «плоть от плоти, кость от кости народной массы» и в то же время — хотя и в одном качестве, но индивидуально охарактеризованный, служил в «Железном потоке» средоточием «психологии» тех перемен, что происходили в сознании участников таманского похода в целом. Своей эволюцией он как бы дополнительно освещал образ Массы. А кроме того, в мыслях, сомнениях, раздумьях этого героя читатель мог более отчетливо видеть и саму Массу как бы отраженный процесс ее перерождения: вот отряд страшит командира своей необузданностью, вот Кожух радуется первым приметам рождающейся революционной сплоченности людей, вот, наконец, он уже твердо верит в победу, видя, что «армия в руках у него, как инструмент, послушный и гибкий» (стр. 184) и т. д.

⁸² Альманах артели писателей «Круг», кн. I. Изд. «Круг», М.—Пгр., 1923, стр. 53.

Позже, вслед за Д. Фурмановым, писатели будут показывать личность, сильную не только органическим единством с народом, но и большей по сравнению с массой дальновидностью, талантливостью в понимании исторического и социального хода жизни. Из-за недостаточной индивидуализации характеров, психологической разработанности их у А. Серафимовича получилось так, что обаяние личности Кожуха, «секрет» магического влияния его на массы оказались слабо, вернее, однолинейно объясненными. А потому решающая роль в ходе развития основной идеи «Железного потока» выпала на долю таких, в общем побочных для революционного движения мотивов, как страх перед преследователями, как стихийно, «пзнутри» зреющее в массах чувство сплоченности и т. п.

И все же для своего времени и в особенности для романа такого замысла и такой художественной структуры, какими отличался «Железный поток», фигура Кожуха являлась определенным завоеванием.

«Железный поток» был в известном смысле итоговим произведением, завершающим первый этап в развитии советского романа. От хроникальной описательности, от фрагментарной символики проза пришла к сюжету, обобщающему типическое в конкретном, сочетающему историческую перспективу и социальную обусловленность действия с живыми характерами.

В дальнейшем общественная проблематика начала открываться глазам романистов во все более сложном и дифференцированном виде. Одновременно перед ними вставала задача углубленной художественной индивидуализации, психологического анализа «диалектики души» нового человека. И писатели стали заметно стремиться к тому, чтобы увеличивать масштабность повествования, усиливая в первую очередь синтезирующую емкость, типичность своих героев. Уже в 1923 году, положив начало новому этапу в истории советского романа, Дм. Фурманов сумел в своем знаменитом «Чапаеве» достичь того единства правды истории и правды характеров, какая свойственна высокому искусству реализма. Он первый среди молодых прозаиков Октября сконцентрировал повествование о героической эпохе вокруг в полном смысле слова героической фигуры. И при этом не «ущемил», не затенил изображения народной массы в целом. Чапаев у него предстал личностью, родственной массам, типической и одновременно особенной, выдающейся. При этом в отличие от комиссара Василия Запуса, с которым у Чапаева есть некоторое сходство, разум и сердце героя Фурманова находились, что называется, в ладу. Больше того, комиссар Клычков, являвшийся в романе олицетворением разума революции, помогал Чапаеву обуздать стихию эмоций, направить, воспитать их в подлинно революционном духе.

На первый взгляд, таким образом, может показаться, что нелегкие поиски нового тем самым окончились как бы возвратом к изначальным жанровым формам. Однако в действительности становление советского романа на том этапе не было движением по кругу с неизбежным возвращением вспять.

Искания прозаиков первых лет советской власти обогатили новый роман как идейно, так и художественно.

После бесплодно-формалистических изысков декадентской литературы предоктябрьских лет роман возрождался, питаемый соками революционной действительности. На новом жизненном материале и с новыми художественными средствами происходило развитие лучших революционно-демократических традиций литературы прошлого. Как ни громко выступала молодежь против классиков, даже самые «непримиримые», на словах рьяно зачеркивая наследие, по существу, никогда не ставили под сомнение главнейшую тенденцию русского реалистического романа — его глубокую социальность. Социальность проявлялась у них и в усиленном интересе к тематике общественного содержания, и в клас-

совой окрашенности идеалов, и в подчеркнутой тенденциозности творчества.

Разумеется, путь прямого выражения революционных идей не может рассматриваться как единственный, ведущий к новаторству. Однако в конкретной обстановке именно той эпохи, смысл которой В. Забурин выразил в наименовании своего романа «Два мира», по-видимому, не существовало достаточных возможностей для более разнообразных художественных направлений. Либо революционная тенденциозность — либо аполитизм, ведущий к эпигонству модернистской идеологии. Третьего пути в те годы — годы величайшей социальной схватки старого и нового — писатели не представляли.

Правда, следует заметить, что отдельными художниками уже тогда ощущалась необходимость и иных способов отражения жизни. Л. Леонов, К. Федин, М. Пришвин и другие пытались, пока что на материале, менее «горячем», чем бурная современность, прощупывать средства и психологического, и нравственно-бытового, и лирического развертывания повествования. При этом социальная подоплека характеров и событий неизменно оказывалась выдержанной в духе революционной современности. Однако в полной мере все эти, как и многие другие виды романической типизации, смогли развиться в более поздние годы. И тогда по-новому «заиграли» и жанрово-стилистические находки, открытия первых романистов, не потерявшие своей ценности поныне.

Для авторов современного — не только советского, но и мирового — романа проблема совмещения общественного с индивидуальным, человеческим не потеряла своей остроты и значительности. Джузеппе Унгаретти, выступая на последнем международном симпозиуме романистов (1963), сказал: «... есть внутренний мир каждого человека, но есть и мир, который нас окружает. Вот уже пятьдесят, сто лет искусство находится в борьбе с этим внешним миром, чтобы быть в состоянии воспроизвести его, чтобы найти связь с сущностью человека».⁸³

Новое время заставляет художников искать новые решения этой старой проблемы.

В нашей литературе, особенно в последние годы, получают «путевку в жизнь» некоторые художественные приемы и принципы типизации, представляющие вспомнить раннюю романистику 20-х годов. Это и «панорама» (В. Закруткин) и очерковость (В. Фоменко); это и «образ времени», исторические, публицистические, философские отступления, присутствующие в романе «на равных» с героями (К. Федин); это и склонность к интеллектуальной насыщенности и сжатости изображения (Л. Леонов); это и популярное среди молодых прозаиков (В. Аксенов, Г. Владимов) пристрастие к «динамическому построению», «концентрации времени» и пр.

Разные имена, таланты, разные творческие биографии, разные достижения!

Однако опыт романов первых лет Октября может научить не только художественным приемам, средствам архитектоники, но и той важной истине, что подлинное новаторство рождается лишь тогда, когда стилистика подчинена новым, жизненно оправданным и общественно прогрессивным идеям. В противном случае происходит лишь повторение более или менее позабытых литературой уроков, пустое эпигонство. Ведь в искусстве за его многолетнюю историю, как говорится, уже «все было».

Новое приходит только из живой жизни и поверяется ей же.



⁸³ Джузеппе Унгаретти. Обеспечить искусству будущее. «Литературная газета», 1963, № 94, 6 августа.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. СКАТОВ

ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ РОМАНА А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ЛЮДИ Сороковых годов»

В 1869 году вышел в свет новый роман А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов». Как известно, образ героя романа Павла Вихрова имеет в известной мере автобиографический характер, в романе отразились некоторые факты жизни писателя, главным образом связанные с тем периодом, когда Писемский жил в Костроме и служил в должности чиновника особых поручений при костромском губернаторе. Об автобиографизме романа писал сам А. Ф. Писемский: «В 1869 г. я напечатал в журнале „Заря“ свой большой роман „Люди сороковых годов“, имеющий до некоторой степени автобиографический характер...»¹

Некоторые реалии, легшие в основу важных эпизодов романа, уже были отмечены в литературе. Так, в 1916 году исследователь творчества Писемского Н. Н. Виноградов опубликовал ряд архивных материалов, которые показывают, что эпизод романа, связанный с уничтожением чиновником Вихровым раскольничьей молельни в селе Учне, близок подобному эпизоду из жизни Писемского.² Главы, повествующие о поездке Вихрова в глушь раскольничьего района, рисующие типы крестьян-раскольников, принадлежат к интереснейшим страницам романа. Реальные приметы Уренского края воспроизведены здесь с удивительной точностью.

Однако могут быть установлены более широкие связи романа с реальными жизненными источниками. В девятой главе содержится любопытное сообщение о крестьянских волнениях, бывших в Учне. Едущему туда Вихрову рассказывают, что в Учне «бунты были сильные». Волнения подавлялись войсками. Рассказ ведется от лица кучера, участвовавшего в событиях вместе со своим барином, исправником, и, конечно, не одобрявшего действий крестьян. Видимо, такая форма рассказа была одной из немногих, возможных при повествовании о крестьянском бунте. Отношение к крестьянам Вихрова и близкого ему автора, как явствует из романа, иное.

О каком же бунте говорится в романе Писемского? Оказывается, речь идет о действительно бывших крупных волнениях уренских крестьян в Костромской губернии в 1830 году. Этот яркий эпизод борьбы крестьян тем более интересен, что бунтовали удельные, т. е. принадлежащие царской фамилии крестьяне.

Сохранилось объемистое дело о неповиновении крестьян Уренской волости.⁴ Первые волнения произошли в начале 1830 года. В романе Писемского упомянуты причины, вызвавшие их. «Придрались они к тому, что будто бы удельное начальство земель их маненько пообидело, — сейчас перестали оброк платить и управляющего своего — тот было приехал внушать им — выгнали...» (стр. 245).

Судя по делу, «обида» заключалась в стремлении удельных чиновников заставить крестьян платить за так пазываемые кулиги — расчищенные от леса участки земли. В удивительном по безыскусности и силе письмо уренских крестьян в губернское правление сообщается о бесчинствах удельных чиновников, которые, приходя к платежу, «стреляли через народ и били... колыями и рычагами, таскали из своих рук изо всей прыти и не щадя человеческой жизни, смертельно и скота так не бьют... Свяжут человек десять и более, загнут руки назад накрепко и веревку долгую проденут. Связанными человеками водят по селению, дома... и житницы с хлебом печатали». По заявлению крестьян, один из костромских землемеров в селе Тонкино каждый день брал с собой человек по двадцать, «тиранил и бил нещадно своими руками и заставлял друг друга бить, исполняли все повеления для одного только притеснения». Исчислив многие обиды, крестьяне просят

¹ А. Ф. Писемский, Полное собрание сочинений, т. I. СПб.—М., 1895. стр. ССХХVII.

² Николай Виноградов. Алексей Феофилактович Писемский. (Материалы для его биографии и выяснения процесса творчества). «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1916, т. XXI, кн. 2, стр. 123—151.

³ А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 5, изд. «Правда», М., 1959, стр. 243. Далее ссылки на страницы этого тома даются в тексте.

⁴ Государственный архив Костромской области, ф. 133, оп. 10, д. 394. Далее ссылки на страницы этого архива даются в тексте.

лишь дозволить «беспрепятственно заниматься своею законною крестьянскою работою и быть спокойными при домах своих» (лл. 144, 145).

Протесты крестьян вызвали переполох не только в губернии. За ходом дела наблюдал сам Николай I. Как сообщал костромскому губернатору гофмейстер Л. А. Перовский, царь велел предать уренских крестьян, виновных в неповиновении удельному начальству, уголовному суду. Повеление последовало в январе, однако и в марте управляющий костромской удельной конторой доносит губернатору, что волнения продолжаются и зачинщиков (избранных крестьянами поверенных) поймать не удается. Комвчески выглядят в деле причины отказа от поездки в Урень нескольких подряд назначаемых губернатором чиновников, видимо, хорошо представлявших, сколь серьезно и опасно поручение. Наконец, в апреле в Урень прибыл частный пристав Попов, который вместе с земским исправником Ждановым и с небольшой воинской командой местного гарнизона попытался арестовать и предать суду виновных, но встретил вооруженное сопротивление. Об этом первом и самом активном отпоре крестьян, видимо, и рассказывается в романе Писемского. Кое-что передано писателем не совсем так, как было в жизни. Так, исправник в действительности не был убит, первое столкновение с воинской командой закончилось не поражением, а победой крестьян, изгнавших чиновников и солдат. Но общий характер бунта, решительность составших воспроизведены достаточно точно. «От селенья-то, — читаем, в романе, — идет громада народу... Икону, знаете, свою несут перед собой... с кольями, с вилами и с ружьями многие» (стр. 243).

Об этом единственном прямом столкновении, которое только и мог иметь в виду писатель, в деле есть подробное донесение Попова костромскому губернатору. Попов докладывает, что, арестовав уличенных в тайных сходках пятисотных старшин, он натолкнулся на сопротивление крестьян. При чтении царского указа крестьяне «кричали: „Не повинемся, а поверенных не выдадим“, требовали выдать старшин, а один из крестьян (Сидор Ильин) кричал: „В Сибирь так в Сибирь, а слушать не станем“... За такую дерзость взят он был из среды народа под арест, и, когда рядовые повели его в приказ, то многие крестьяне закричали: „Не выдавайте“, другие возразили: „Не шевелись до времени“, и в ту же минуту все разбежались и кричали издали: „Пожалуйте как к нам в гости, так посмотрим, что будет“» (л. 5).

2 мая Попов с чиновниками уренского приказа и с воинской командой отправился в Уренскую волость. 2-го же мая они прибыли в село Карпово, где и произошло столкновение. Утром 3 мая чиновники получили известие, что крестьяне собираются отовсюду с кольями на лошадях и пешком в село Карпово. «Лишь успели, — пишет Попов, — заложить лошадей, как вдруг в семь часов увидели крестьян, стремящихся к квартире со всех сторон с кольями, дубинами, баграми, пиками, ружьями (из коих напоследок производили стрельбу), с кольями же, на конец которых привязаны были камни, и кистенями (железными пятифунтовыми, или более, гирями с веревкою)». Крестьяне, окружив чиновников и солдат, потребовали освобождения арестантов. «По приближении крестьян к воротам, — продолжает Попов, — я приказал рядовым зарядить ружья и быть готовыми к защите и обороне. Это приговление удержало некоторых мятежников от дальнейшего буйства — желая остановить более дальнейшее дерзновение мятежников посредством прочих внушений и убеждений, отправились в толпу народа, коего было до двух тысяч человек, первоначально господин исправник Жданов с священником села Карпова Александром Спаским, а потом я, но крестьяне, не слушая внушений, производили разные ругательства и кричали: „Ходоков (поверенных) нам не дадут“, требовали настоятельно освободить вышеозначенных взятых под стражу старшин и крестьян десяти человек, объявили, что когда арестанты еще освобождены не будут, то всех чиновников из Карпова не выпустят и прибьют так, что все будут нечеловеки; желание спасти рядовых и всех бывших лиц принудило меня с исправником дать предписание уренскому приказу о немедленном освобождении арестантов... Затем по захождении солнца выехали из села Карпова в сопровождении до ста человек, посланных от мирского общества для наблюдения, дабы я с прочими чиновниками никуда в другие селения не заезжал, сии верховые караульные преследовали почти до самого села Урень» (л. 6).

Попов доносил, что «непокорность уренских крестьян усилилась до такой степени, что к приведению их в повиновение нет никаких средств, как ввести воинскую команду в две тысячи человек». Дело в том, что в уренском приказе в глухих местах состояло 4956 ревизских душ, которые жили в 147 деревнях на протяжении в длину более ста и в ширину более семидесяти верст. «В каждом селении удельного ведомства, — читаем в рапорте, — учреждены из жителей секретные караулы, и потому всякое движение чиновников становится им известным, и в ту же минуту преследуют, подобно тому как и в настоящий наш выезд» (л. 7).

Рапорт Попова лег в основу донесения губернатора царю (лл. 29—32).

Как сообщил министр императорского двора генерал-адъютант князь Волконский министру внутренних дел, царь на его докладной «изволил собственноручно написать: „Виновных судить военным судом“» (л. 161).

В Уренскую волость начали стягиваться войска. По предписанию помощника окружного генерала в Урень была послана команда костромского батальона (один обер-офицер, три унтер-офицера, четыре барабанщика, пятьдесят рядовых). По стольку же было командировано из ярославского, владимирского и вологодского батальонов. Еще в июне месяце, уже по вступлении в Урень команды костромского батальона, как доносил губернатору тот же Попов, «крестьяне продолжали сходы, назначали для передачи правительству какого-то прошения до шести человек ходяков, но кого именно неизвестно, и посредством пзбранных из среды себя сборщиков чинили тем ходаком сбор денег по одному рублю пятидесяти копеек с души. Из чего видно, что многие крестьяне, имея еще общий дух непокорности к начальству, делают более доверия скрывающимся в среде их возмутителям, нежели чиновникам» (л. 156).

Наконец, на основе повеления управляющего Главным штабом генерал-адъютанта графа Чернышева в Урень был командирован из Москвы батальон суздальского полка (штаб-офицеров — 4, обер-офицеров — 14, унтер-офицеров — 59, музыканта — 12, рядовых — 671, нестроевых — 5, денщиков — 16, патронных ящиков — 4), в начале июня 1830 года вступивший в Уренскую волость.

В романе Писемского герои рассказывают: «...прислали еще свежей команды, и стали мы тут военным постоем в селенье, и что приели у них, боже ты мой! Баранины, говядины, муки всякой, крупы, из лавок что ни есть сластей разных, потому постой военный — нельзя иначе: от начальства даже было повеление, чтобы делали все это.

— А бунтовщики так все в лесу и были? — спросил Вихров.

— Два месяца, братец, в болотах неприступных, никак ни с какой стороны подойти к ним невозможно было...» (стр. 244).

Во время расправы, когда крестьян отправляли в тюрьму в Варнавин и пороли и когда в конце июля уже все были приведены в повиновение, крестьянские лодки ушли неизвестно куда.

Нет сомнения, что вся эта столь значительная история волновала Писемского — чиновника и человека, когда он ехал исполнять такое ответственное и сложное дело, как ломка раскольничьей молельни, именно в Урень. Таким оно представлялось и Писемскому-писателю, и герою его романа. «Я ставлю теперь перед вами вопрос прямо, — говорит Вихров, — что такое в России раскол? Политическая партия? Нет! Религиозное какое-нибудь по духу убеждение?.. Нет!... Секта, прикрывающая какие-нибудь порочные страсти? Нет! Что же это такое? А так себе, только склад русского ума и русского сердца — нами самими придуманное понимание христианства. а не выученное от греков. Тем-то он мне и дорог, что он есть — цельный наш, ни от кого не взятый, и потому он так и разнообразен. Около городов он немножко поблагосопитанней и попов еще своих хоть повыдумал; а чем глуше, тем дичее: без попов, без брака и даже без правительства. Как хотите, это что-то очень народное, совсем по-американски» (стр. 250).

Рассказ о бунте имеет в романе очень большое значение. Он предшествует картинам уренской жизни, описаниям людей, красивых и сильных, жителей самобытного края. «Вот она!.. Магушка наша Учня великая!» — вздыхает кучер, казалось, достаточно неодобрительно отзывавшийся о бунте (стр. 245). После этого сама сдержанность и даже покорность крестьян приобретают иной смысл, а намек на непослушание звучит грозно, заставляя биться сердце героя. Стихия бунта жива. О ней помнят: «Всех бы их самих, барь-то этак перерубить!» (стр. 254). Снова вспоминает о бунте и о подавлении его Вихров, когда пишет письмо из Учни: «... я по поручению начальства ломаю и рушу раскольничью молельную и через несколько часов около пяти тысяч человек оставлю без храма, — и эти добряки слушают меня, не вздернут меня на воздух, не разорвут на кусочки; но они знают, кажется, хорошо по опыту, что этого им не простят» (стр. 249).

История уренских волнений могла быть известна Писемскому из разных источников и, очевидно, из многих сразу. Это и воспоминания губернских и уездных чиновников, и впечатления местных жителей, вероятно, знакомство и с самим делом, находившимся в канцелярии костромского губернатора, наконец, чуть ли не детские воспоминания писателя. Дело в том, что семья Писемских в тридцатые годы жила неподалеку от Урени, когда отец писателя служил городничим в Ветлуге. Заметим, что некоторые ветлужские чиновники оказались замешаны в истории уренского бунта.

Во всяком случае, нет сомнения, что в своем романе А. Ф. Писемский повествовал о реально бывшем событии, и, таким образом, с романом «Люди сороковых годов» в литературу вошел рассказ об одном из самых значительных в тридцатые годы бунтов императорских крестьян.

ЮНОШЕСКИЕ ТЕТРАДИ П. Ф. ЯКУБОВИЧА

До сих пор считалось, что архив поэта-народовольца П. Ф. Якубовича «в основном» погиб в 1919 году.¹ Однако недавно в фондах Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде обнаружилась наиболее ценная часть утраченного прежде архива.² Под двумя шифрами (один из них дан только в начале 1964 года) здесь хранится шесть тетрадей и два альбома поэта. Вместе с тетрадью юношеских стихов (1878—1883 годы) и записной книжкой (1896—1898), которые хранятся в Пушкинском доме,³ вновь найденные автографы представляют в оригиналах почти все поэтическое творчество П. Ф. Якубовича.

Перечислим все хранящиеся в Музее революции тетради и альбомы, давая их описание по титульному листу. (Хранящиеся в Пушкинском доме тетрадь и записная книжка должны занять в этом списке соответственно место между 2 и 3, а также между 5 и 6 номерами).

1. «Стихотворения 1875—1879 гг. Ч. 1-я. Новгород, 1877». Переплетенная тетрадь, 108 листов (пронумеровано 294 страницы, из них последние 19 страниц римскими цифрами; часть листов вырезана). Формат — 8°.4

2. «Стихотворения. 1875—1879. Ч. 2. Черновая тетрадь, обращенная в таковую из белой». Переплетенная тетрадь. 140 нумерованных листов. Формат — 8°. (Д. 12794, ч. 2).

3. «Первые мелодии. Стихотворения. 1876—1878. Студента Санкт-Петербургского университета П. Якубовича». Непереплетенная тетрадь. 35 листов. Формат — 16°. (Д. 13857, ч. 1).

4. Несброшурованная тетрадь. скорее даже листы без заглавия и даты. Стихотворения 1877—1881 годов. 7 листов. Формат — 16°. (Д. 13857, ч. 2).

5. «Крест и идеал (1878—1898) Дорогой моей Музе — Розе». Переплетенная тетрадь. 181 лист. Формат — 16°. (Д. 12794, ч. 3).

6. «Стихотворения П. Ф. Якубовича, посвященные Розе Федоровне Франк» (1882—1894). Альбом в бархатном переплете. 86 листов. Формат — 16°. Во внутренних клапанах альбома две фотографии Р. Ф. Франк — невесты поэта. (Д. 12794, ч. 4).

7. «Черновая тетрадь для стихов и проч. с 1 апреля 1900 г.». Переплетенная тетрадь. 130 листов. Формат — 16°. (Д. 12794, ч. 5).

8. «Стихотворения с 1903 г.». Альбом в кожаном переплете. 57 листов. Формат — 16°. (Д. 12794, ч. 6).

Для изучения биографии Якубовича-революционера решающее значение имеют его показания и письма, извлеченные из материалов процесса Г. А. Лопатина и опубликованные С. Н. Валком.⁵ В отличие от историков, литературоведы равнозначными материалами для характеристики начальных этапов творческой биографии Якубовича почти не располагали. Это в какой-то мере сказалось и на статье Л. П. Медведевой о ранней лирике поэта, и на работах Б. Н. Двинянинова, особенно много сделавшего для восстановления доброй славы полузабытого в течение почти четверти века певца революционного народничества.⁶ Сейчас такие материалы разысканы, и они несомненно позволят полнее представить особенности раннего творчества Якубовича.

¹ См.: П. Ф. Якубович. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 384 (комментарии Б. Н. Двинянинова). Внучка поэта И. Д. Якубович (научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР) любезно сообщила, что по просьбе сына поэта — Д. П. Якубовича его товарищ Ю. М. Уфлянд передал в 1920 году в Музей революции в Ленинграде на временное хранение рукописи и личные вещи П. Ф. Якубовича (письменный стол, портрет П. Ф., альбомы с фотографиями и проч.). После возвращения Д. П. Якубовича в 1922 году в Ленинград ряд переданных на хранение вещей был возвращен, однако судьбу рукописей выяснить тогда не удалось.

² Приношу глубокую благодарность за большую помощь в этих разысканиях зав. отделом фондов музея А. А. Богдановой и научному сотруднику В. А. Путинцевой.

³ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 648, дд. 4, 5.

⁴ ГМР, Отдел фондов, ф. 2, д. 12794, ч. 1. Далее ссылки на этот фонд даются в тексте.

⁵ К истории процесса 21. (Письма и показания П. Ф. Якубовича). «Красный архив», 1929, т. V (XXXVI), стр. 122—179; т. VI (XXXVII), стр. 102—137.

⁶ Л. П. Медведева. Ранняя лирика П. Ф. Якубовича. «Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. LVI, вып. филологический, 1957, стр. 418—431; Б. Двинянинов. П. Ф. Якубович. В кн.: П. Ф. Якубович. Стихотворения, стр. 5—46.

Новонайденный архив поэта представляет большую ценность и для текстолога и для биографа поэта. Текстолог будет располагать теперь подавляющим большинством стихотворений в их первоначальных авторских вариантах. В частности, восстанавливаются две строфы из стихотворения «На смерть Некрасова», выпущенные постом из печатного текста:

Но замолкла Муза, что живила,
Разрушая наш глубокий сон,
И сердца холодные будила,
Воспевая всенародный стон,
Воспевая горькую ту долю,
Что досталась в долю бедняку,
Проклиная цепи и неволю,
Подавая руку мужику.

(Д. 12794, ч. 1, стр. 159)⁷

Очень важно для текстолога и такое характерное признание поэта (в первой тетради его юношеских стихов): «У меня привычка: переписывая стихотворения» для печати, делать в них поправки, но по лености не вносить их в свои тетради» (стр. 159). В одной из тетрадей (в нашем списке — № 7) сохранились также поправки С. Я. Надсона, с которыми П. Ф. Якубович был в дружбе.

Появление десятков новых произведений Якубовича, порою снабженных авторскими комментариями, позволяет рельефнее представить творческую биографию поэта, особенно его ранней юности, уточнить некоторые датировки, а также восстановить цензурную историю ряда публикаций.

Обнаружение значительной части архива Якубовича не снимает, однако, полностью вопрос о его творческом наследии. Приходится, например, пожалеть о той тетрадке стихов, которую Якубович, по рассказу его близкого товарища по революционным делам И. И. Попова, представил в «Отечественные записки» М. Е. Салтыкову-Щедрину. Тетрадь эта, вспоминает Попов, была испещрена различными знаками, а в конце ее содержалась ремарка великого писателя: «Нужно еще поработать». «Я храню эту тетрадку», — говорил Якубович Попову, а последний в воспоминаниях о своем товарище, поэте и революционере, спрашивал: «Где она теперь?»⁸ Но ее пока разыскать не удалось. Не дошли до нас, возможно, некоторые стихотворения, помещенные в рукописном гимназическом журнале «Между нами». Не сохранилась особая тетрадка, переписанная в 1877 году для сестры, и т. д.

Утрачены, видимо, и многие произведения из первой тетради. Причины, по каким поэт (а возможно, кто-то другой!) вырезал иногда сразу по несколько листов, не совсем ясны. Вообще же к первой тетради у Якубовича была своего рода слабость: «Прощай, милая тетрадь! Надо заводить новую» (стр. XV), — с грустью записал он на последних ее листах.

Наконец, нельзя забывать и о самоограничениях, вызванных полицейскими гонениями и преследованиями. Любопытны два примечания к запрещенному цензурой «Спящему великану». В первом из них, относящемся к 1877 или 1878 году, поэт писал: «У меня была особая тетрадь, в которой я писал разные стихотворения» (иногда совершено бессмысленные) только для того, чтобы отыскивать новые метры. Эти пошленькие стишки принадлежат к подобным». Ниже позднейшая приписка: «Помню, что это „примечание“ написал на случай обыска... Своей дикой трусостью брат (живший вместе) со мной нагонял на меня оторопь» (стр. 121). Сообщая в одной из заметок-маргиналий о том, как в декабре 1879 года он ехал из Петербурга в Исаево с новыми стихами, Якубович продолжал: «Их очень мало, потому что писать было бы бесполезно — мы все равно жгли все, что только выходит из пределов науки, все, что могло показать в нас присутствие самостоятельной мысли. Если бы я был один, у меня бы и заботинки об этом не было; но брат очень боязлив в этом отношении» (стр. 225).

Как вспоминал П. Ф. Якубович, он «уже девяти лет пробовал писать стихи» (стр. 17), а в 13 лет считал себя поэтом.⁹ Несомненно, однако, что первые стихотворные опыты скоро разочаровали быстро развивавшегося поэта. Ранняя его тетрадь (ныне — «вторая») уже в 1876 году обратилась из белой в черную. Большая часть стихотворений здесь зачеркнута, авторских ремарок в отличие от следующей (ныне — «первой») тетради в ней почти нет.

В этой ранней тетради на титульном листе имеется, однако, запись, своего рода завещание поэта относительно публикации собрания своих произведений, известное до сих пор в другом варианте.¹⁰ Приводим эту запись полностью:

⁷ В дальнейшем при ссылках на первую часть этого дела указываются только страницы.

⁸ И. И. Попов. Петр Филиппович Якубович. Изд. Общества политкаторжан, М., 1930, стр. 9.

⁹ Л. Мелешкин. Школьные годы. «Русское богатство», 1910, № 10, I отд., стр. 185, 208.

¹⁰ См.: П. Ф. Якубович. Стихотворения, стр. 382.

«Много раз собирался уничтожить эту и другие юношеские тетради, но всегда что-то мешало... Чего-то было жаль... Чего? Ведь я же отлично вижу, что все эти стихи — жалкие детские опыты, в которых нет, кажется, ни тени дарования, ни намека на искусство? Но просматриваешь их — и в душе воскресают воспоминания... Они-то и дороги мне.

Энергично и настойчиво прошу будущих моих издателей и наследников: никогда ничего не перепечатывать из этих стихов в ряду моих сочинений, как таковых в целом виде, кроме того, что уже напечатано мной самим. Кое-чем можно воспользоваться только в качестве биографических данных (если биография моя кого-либо и когда-либо заинтересует).

14 апреля 1908 г.

П. Якубович.

Р. С. Только под этим условием этим трем тетрадям и подарена жизнь» (ч. 2).¹¹

Коснемся отдельных вопросов, которые напрашиваются при знакомстве с новыми архивными материалами. Первая юношеская тетрадь содержит немало признаний поэта о сильнейшем влиянии Некрасова. Очень важно примечание к стихотворению «На смерть Некрасова»: «Меня, как громом, поразило известие о смерти Некрасова. Замечательно, что в день смерти Некрасова, даже в час смерти, я думал об нем и его произведениях; я читал вслух сестре и матери „Крестьянские дети“ (кажется, в сотый раз) и не подозревал, что этот охотник, полный жизни и счастья, испускает свой дух, разбитый долгими страданиями» (стр. 110).

На последних листах первой тетради Якубович записал для себя несколько стихотворений Некрасова, в том числе «Смолкли честные, доблестно павшие...» (стр. XVI и след.).

В своих воспоминаниях П. Ф. Якубович рассказывал, с каким трудом в заолудном в то время Новгороде гимназисты доставали поэму «Кому на Руси жить хорошо» и с каким увлечением ее читали.¹² Некрасов определил интерес гимназиста Якубовича к народу, к его жизни. Однако некрасовское влияние сказывалось тогда довольно поверхностно на творческих попытках юноши. Стихи 1876—1877 годов большею частью еще очень наивны и беспомощны. Таковы неоконченная поэма «Морозы», стихотворная картинка «Ванюша» и др. Незрелость своих гимназических стихов Якубович отчасти признал сам спустя два-три года, когда он сопроводил их критическими примечаниями.

О неоконченной поэме «Морозы» он, например, отозвался так: «Чисто некрасовского характера, я долго увлекался Некрасовым» (стр. 21), о картинке «Ванюша» (деревенский мальчик отдает хлеб нищей старушке): «Много сентиментальности» (стр. 29). Иронически звучит приговор «Сдеман на улице»: «Было бы верно, если бы написать: „Из Некрасова“» (стр. 25).

С большой требовательностью юноша Якубович подходит к своим полудетским упражнениям на народные темы. Ему не нравится жалостливая зарисовка «Несчастные» (плач крестьянок о погибших на русско-турецкой войне родственниках): «Стихотворение частью подражательное Некрасову» (стр. 91). Еще строже приговор «крестьянской элегии» «На заре» (описывается сдача в солдаты): «Выпустить: некрасовщина» (стр. 37). О том, что в 1879—1880 годах поэт в значительной мере осознал несовместимость своих ранних стихов, говорит его ремарка к стихотворению «Освобождение. 1861 год», в котором старик-крестьянин расхваливает внукам «свободу». Для Якубовича, уже познакомившегося в университете с революционной литературой, эта сценка, сделанная «под Некрасова», ничего общего с революционной направленностью некрасовской поэзии, конечно, не имела. Оценка поэта звучит так: «Сюжет не вымышлен, но стихотворение слишком сентиментальное и вовсе не в моем духе, противоречит моим убеждениям. Притом веет Некрасовым» (стр. 103).

Юношу беспокоит это чисто внешнее подражание великому поэту. В неопубликованном стихотворении «Укоры музыки» он задает себе вопрос:

В песнях о русском народе,
В воплях из самой груди,
Не подражал ли ты моде?

(стр. 124)

Гимназические тетради очень интересны и как свидетельство о творческих замыслах поэта. В примечании к публикуемому нами стихотворению «Дни быстрой, быстрой чередой», помеченном 15 июля 1879 года, говорится: «Боже мой! Сколько у меня сюжетов в голове. Копытятся и один другого вытесняет, а я даже не записываю их» (стр. 204). В 1876—1877 годах он пишет (но не оканчивает) не отличающуюся художественными достоинствами большую поэму «Хорошенький

¹¹ Ниже публикуется несколько стихотворений, представляющих именно биографический интерес.

¹² Л. Мельшин. Школьные годы, стр. 195.

домик» («Оля»)¹³ В это же время Якубович начал две не менее пространные (и не менее слабые) поэмы: «Дочь природы»¹⁴ и «Конец трагедии», а также задумал два романа в стихах — «Среди двух огней» и «Мологин». Последний должен был, по замыслу автора, соперничать с пушкинским «Онегиным», но далее первых строф этот роман не сдвинулся (стр. 220). Незадолго до окончания гимназии была начата стихотворная драма «За свободу» — из испанского средневековья. Но после двух сцен, рисующих королевский двор, драма была оставлена. «Нет ни времени, ни места, ни даже цели, — записывает он. — Все равно драма осталась бы погребенною в моей тетради... По тем же причинам у меня опускаются руки и при писании романа и многого другого» (стр. 267).

Многие стихи обеих юношеских тетрадей посвящены детским впечатлениям в родном Исаеве. «Первое время все содержание моей поэзии ограничивалось ими», — признал сам поэт в одной из записей (стр. 15). Пятнадцатилетнего мальчика интересует поэзия немецкого романтика Уланда. Он переводит несколько его баллад. В шестнадцать лет он берется за Байрона. Несколько позже была написана отнюдь не шуточная «Филиппика против женщин» (1877), о которой сам поэт два года спустя отзовется: «Глупо до безобразия» (стр. 31).

Гимназист Якубович без большой радости узнает о русско-турецкой войне: «Я слабо отзывался своими стихами на войну 1877—8 гг., потому что не доверял ее идее», — пишет он в конце 1879 года (стр. 51).

В стихотворениях 1877—1878 годов молодой поэт не раз касается пороков общества, но его обличение социальных зол сводится к осуждению богатых. Абстрактное противопоставление богатства и бедности, не более. Вместе с тем в стихах все увереннее звучит надежда на какой-то большой переворот.

Не бледнеет ли звезда
На востоке темном?
Ближе все заря сюда —
Вспыхнет, вспыхнет зорька та
Заревом огромным.

(«Голос мұзы», 1878) (стр. 119)

Якубович прислушивается к ударам своего сердца, предрекающим будущую судьбу:

И так мне тяжело. Так сердце тихо бьется,
То временный душевный переход,
Иль то есть тайное сознание, что придется
Мне в жизни много выдержать невзгод?

(«Утешение», 1877) (стр. 27)

Он предчувствует, что нелегким и мучительным будет его путь:

И на заре моей жизни увидел я,
Что для борьбы нужно волю железную,
Силы могучие, гордые, ровные.

(«Отчаяние», 1877) (стр. 21)

Поэт еще полон колебаний и сомнений в выборе пути, глубокие раздумья приводят его то к радостному ожиданию победы, то к горестному предчувствию поражения. Стремление к личному счастью заглушается все громче звучащим напоминанием о долге бойца, властным призывом к битве (см. «Серенаду», известную позднее под названием «Тревога», первый вариант которой возник в 1877 году).

Архивные находки помогают дополнить историю первой публикации П. Ф. Якубовича, известную по цензурному отзыву и позднему, как оказывается, не вполне точному рассказу самого поэта. Из тетрадки, представленной в редакцию «Дела» и заключавшей в себе поэтический цикл «Первые мелодии», для публикации в журнале было отобрано, по-видимому, не 16 стихотворений, как поэт вспоминал поэт, а значительно меньше. По крайней мере, на титульном листе тетради А. К. Шеллер-Михайлов, руководивший беллетристическим отделом журнала, сделал карандашную надпись: «Набрать три стихотворения, отмеченные красным карандашом»: „Отлет журавлей“, „Паук“, „Прекрасная могила“ (стр. 15, 18, 19) — А. Ш.» (д. 13857, ч. 1, л. 1).¹⁵ Но для дебюта эти стихи Якубович, видимо, не считал годными. Они появились лишь в январском и февральском номерах «Дела» за 1879 год. По одной из авторских ремарок в первой юношеской тетради можно заключить, что ободренный Шеллером-Михайловым восемнадцатилетний

¹³ Через два года он отзывался о ней уничтожающе: «Отвратительная поэма. А ведь сколько времени я потратил на нее; есть и вторая часть. Следует уничтожить обе: ненавижу» (стр. 79).

¹⁴ Отзыв о ней таков: «Вот дрянью-то эта „Дочь природы!“» (ч. 2).

¹⁵ Стихотворений «Отлет журавлей» и «Паук» нет в цикле «Первые мелодии»; Шеллер-Михайлов имел в виду, вероятно, еще одну, до нас не дошедшую тетрадь

поэт сразу же принес в редакцию и другие свои произведения. Из журнала заседаний Петербургского цензурного комитета от 20 декабря 1878 года легко узнать, что в декабрьскую книжку «Дела» были представлены три стихотворения П. Я. (П. Якубовича) — «Спящий великан», «День прошел» и «Весенняя сказка». Из них в тетради «Первые мелодии» было лишь одно — «День прошел». Цензор Сватковский с большой подозрительностью отнесся к тому, что «в первом стихотворении некто будит какого-то дремлющего великана». «Неопределенность и неясность мысли» заметил он и в «Весенней сказке», представляющей «борьбу правительства с новыми идеями и победу новых идей».¹⁶

В результате цензурного запрета П. Ф. Якубовичу, очевидно, срочно пришлось представить в журнал стихотворение «Моя дорога» (также отсутствующее в тетради «Первые мелодии»).

По разным причинам некоторые стихотворения, уже подготовленные в 1878 году Якубовичем для публикации, так и не увидели света. Вина была здесь отчасти цензура, но едва ли не большую роль сыграла строгая взыскательность поэта к своим ранним поэтическим опытам. Однако для творческой биографии поэта-революционера эти ранние стихи, а также авторские комментарии к ним представляют ценность. К ним еще не раз будут обращаться исследователи, ибо «несмотря на то, что творчество П. Ф. Якубовича имеет несомненное значение в развитии русской поэзии конца XIX в., в советском литературоведении до сих пор нет серьезного исследования его творческого пути».¹⁷

В публикуемую нами подборку включены, помимо письма редактору журнала «Дело» (д. 13857, ч. 1, л. 1 об.), сопровождавшего тетрадь с циклом «Первые мелодии», стихотворения из первой юношеской тетради: «Дни быстрой, быстрой чередой...» (стр. 204), «Плач Ярославны» (стр. 91), «Спящий великан» (стр. 121), «Сознание бессилия» (стр. 111) и «На распутье» (стр. 215).

Милостивый государь!

Позвольте сказать несколько слов, в виде вступления к этой тетрадке стихотворений. Быть может, я ошибаюсь в своем призвании поэта, может быть, мой поэтический талант слишком микроскопичен, но смею уверить Вас, что все, что здесь написал, вышло у меня прямо из сердца, что все это не деланные рифмованные строки, а звуки, вылившиеся из глубины души легко и свободно. Быть может, это-то и ввело меня в заблуждение... Тем не менее я убежден в настоящую минуту в своем назначении служить делу литературы: в голове моей носится множество образов и сюжетов больших произведений, которые я надеюсь осуществить, если кто-нибудь примет во мне участие. Мне кажется, что жизнь моя была бы бесцельна и ничтожна, если бы я разочаровался в своем убеждении. По той же причине поступил я в нынешнем году на историко-филологический факультет. Обращаюсь теперь к Вам с покорнейшей просьбой рассмотреть мои стихотворные опыты и, если можно, напечатать в Вашем журнале; в противном же случае высказать чистосердечно Ваше мнение и подать совет, которому я даю слово последовать. Я написал почти в хронологическом порядке свои мелкие стихотворения: некоторые из них относятся еще к 1875 году, когда их автору было не больше 15 лет.

С истинным уважением к Вам, ожидаю ответа

Петр Якубович.

С.-Петербург,
1-го ноября 1878-го года

ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ

(из «Слова о полку Игореве»)

Не от ветра гнется колос,
Тихо шелестя, —
Ярославна плачет в голос,
В синю даль глядя:
«Полечу кукушкой рано
В немой тоске,
Омочу рукав багряный
Я в Каял-реке.
Князю я от крови алой
Раны оботру...»
Так бедняжка горевала
Рано по утру.

¹⁶ ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 2, д. 76, ч. 7. Дело по изданию журнала «Дело», л. 298—298 об.

¹⁷ Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 144.

«Ветер, ветер-господине!
 Иль тебе не жаль,
 Что мой бедный лада сгине,
 Как умчишь ты в даль?
 Ты гулял бы на просторе,
 Веял в облаках,
 Корабли носил бы в море
 И качал в волнах!
 Но ужель тебе так сладко
 Погубить его?
 О, не тронь лады ты шаткой
 Лады моего!»
 И опять на той же плачет
 Городской стене:
 «О, Днепре! Шумит и скачет
 Синий вал на дне
 У тебя... Молю тебя я.
 Ладу мне взлелей!
 Чтобы слезы не лила я
 Из своих очей...
 Солнце светлое! Тепло ты
 В небесах горшишь —
 Земледельцу хорошо ты
 Нивы колосишь.
 Но в томительной пустыне
 Жажда мучит грудь...
 Ну же, солнце-господине,
 Скройся хоть чуть-чуть!»
 Так в Путивле горевала,
 Покорясь судьбе,
 Ярославна и все ждала
 Милого к себе...¹⁸

* * *

Дни быстрой, быстрой чередой
 Бегут, сменяются друг другом;
 Влекут отчаянье с собой
 И душу обдают испугом...
 И страшно станет: впереди
 Непроницаемую тьмою
 Покрыты небеса, — в груди
 Борьба с холодной пустотой.
 Друзья! Зачем мы так живем
 И годы молодые губим,
 Напрасно тратим день за днем
 И не любили и не любим?
 Ведь скоро молодость пройдет —
 И навсегда замрет, замрет!

 Ах, часто я с немой тоскою
 На жизнь холодную глядел:
 Спасенья не было... Душою
 Тогда я искренно скорбел!
 И плакал, плакал... О любви ли,
 О том ли, что ничтожен я?
 Не все ль равно? Те слезы были
 Святые, чистые, друзья!
 В унылой жизни путник бедный,
 Скитаюсь да любовь пою,
 Но нет! Не песнею победной
 Я завершу борьбу мою...
 Бросаюсь всюду, сам не зная,
 Куда иду, зачем иду.
 Лишь знаю: в жизни никогда я
 Душе покоя не найду!¹⁹

¹⁸ Примечание П. Ф. Якубовича: «Было задано сочинение о „Слове о полку Игореве“, и я, кстати, перевел этот отрывок (разумеется) для себя только».

¹⁹ Примечание П. Ф. Якубовича: «Одно из самых искренних. Оно представляет собственно лирическое отступление из третьей главы моего романа „Дон

СОЗНАНИЕ БЕССИЛИЯ

День за днем бесполезно гублю:
 Ненавижу, страдаю, люблю,
 Похоронные песни пою...
 Окруженный толпою людской,
 Я один с своей жалкой борьбой —
 Разрывается сердце тоской!
 Я над миром пройду без следа,
 На минуту блесну, как звезда,
 И померкну опять навсегда.
 Но за славою я не гонюсь:
 Нет, не славы искал я — клянусь!
 Я любил лишь родимую Русь...
 Что же делать, что песня моя
 Пролетела бесследно, друзья,
 Что робка была Муза моя!
 Что любить лишь умела она,
 Безысходного горя полна,
 Все одна, одна и одна!
 Не умела она проклинать,
 Не умела безмолвно страдать
 За себя и за родину-мать...
 Разрывается сердце тоской,
 Окруженный толпою людской,
 Я один с своей жалкой борьбой...
 Я бессилье свое сознаю,
 День за днем бесполезно гублю,
 Похоронные песни пою.²⁰

1878

СПЯЩИЙ ВЕЛИКАН

Дремлет грозный великан,
 Дремлет, как ребенок,
 Я слою, бужу его:
 Он ворчит спросонок.
 «Великан, проснись скорей!
 Враг заклятый близко,
 Пропадешь ты ни за что,
 Лучше подымись-ка!
 Подымись и встрепенись
 Бурею могучей,
 Над врагами пронесись
 Громовою тучей!»
 Я бужу, но силы нет.
 Он заснул глубоко...
 Цепь железная гремит
 Враг уж недалеко...²¹

8 апреля <1878>

НА РАСПУТЬИ

О, уймись вы, грезы докучные!
 Разум! Сердца тоску заглуши.
 Так и падают слезы беззвучные,
 Так и льются из самой души.
 Вы не слышите ль, братья несчастные,
 Звуков битвы, токущей в крови.
 — Рано, рано явились прекрасные
 Идеалы добра и любви.

Жуан“ (продолж. романа Байрона). Роман неокончен. Но тема его мне и до сих пор нравится да, вероятно, и всегда будет интересовать. Впоследствии, я думаю сделать ее основой самостоятельного романа...»

²⁰ Примечание П. Ф. Якубовича: «Подражание Некрасову».

²¹ Примечание П. Ф. Якубовича: «Запрещено к печати цензурою „Дела“, я видел его в корректуре». Судя по двум отрывкам, приведенным цензором, запретившим это стихотворение, для журнала был представлен другой вариант, в котором шестая строка читалась: «Неприятель близко», а две последние: «Цепи ржавые гремят, Гибель недалеко» (ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 2, д. 76, ч. 7, л. 298).

И зачем ты пашел их прекрасными,
 Зачем ты пошел им вослед.
 Вот твой жребий: порывами страстными
 Изнывай, идеальный поэт.

Утомленный борьбою бесплодною,
 Не дождавшись восходной зари,
 И толпу проклиная холодную,
 Покорись или гордо умри!

Тяжелы эти мысли докучные,
 Тяжелы эти стоны души.
 — О, не падайте, слезы беззвучные!
 Разум, сердца тоску заглуши! ²²

4 авг. <1879>

В. Ф О Й Н И Ц К И Й

О ПОЭТИЧЕСКОЙ ЦИТАТЕ В ЗАМЕТКЕ В. И. ЛЕНИНА «СРЕДИ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ»

Среди многих документов, которые впервые включены в состав полного собрания сочинений В. И. Ленина (5-е издание), есть заметка «Среди газет и журналов». Она написана 27 июня и опубликована без подписи 28 июня 1906 года (по старому стилю) в 6-м номере большевистской газеты «Эхо».

В. И. Ленин разоблачает лицемерие кадетской газеты «Речь», считавшей, что генерал Трепов слишком много запрашивает за свою протекцию кадетскому министерству. С гневом и сарказмом он восклицает: «Какого же еще рожна надо ген. Трепову? Бросьте же торг, генерал, и „без тоски, без думы роковой, без напрасных и пустых сомнений“ вручите вожжи новому кучеру: ведь „крайние средства“ по-прежнему останутся в вашем распоряжении на случай неудачи...» ¹

Чьи же стихи цитирует В. И. Ленин? В примечаниях и в скрупулезно составленном «Указателе литературных работ и источников, цитируемых и упоминаемых В. И. Лениным» к 13-му тому полного собрания сочинений, ответа на этот вопрос нет. Между тем эти стихи принадлежат перу Аполлона Николаевича Майкова. Они входят в первую строфу стихотворения «Fortunata» (1845) из стихотворного цикла «Очерки Рима».

Ах, люби меня без размышлений,
 Без тоски, без думы роковой,
 Без упреков, без пустых сомнений!
 Что тут думать? Я твоя, ты мой! ²

Возможно, В. И. Ленин изменил текст для усиления смыслового звучания цитаты: «без напрасных и пустых сомнений». Эта особенность цитирования поэтических произведений В. И. Лениным интересно и содержательно проанализирована Б. Яковлевым в его книге «Ленин-публицист» (М., 1960). Неточность в цитировании может быть объяснена также и тем, что В. И. Ленин приводит стихи по памяти.

Этот факт перекликается со свидетельствами людей, близко знавших В. И. Ленина. «Никто, между прочим, не представляет себе Ильича как большого любителя поэзии, — вспоминает П. Н. Лепешинский, — и именно поэзии классической, немножко отдающей стариной. Он никогда не прочь, в очень редкие минуты своего отдыха, заглянуть в какой-нибудь томик Шекспира, Шиллера, Байрона. Пушкина и даже... менее крупных поэтов...» ³ В. Д. Бонч-Бруевич в статье «Ленин о книгах и писателях (из воспоминаний)» отмечал, что имя А. Н. Майкова было в списке тех писателей, чьи книги В. И. Ленин хотел иметь в своей библиотеке в Совнаркоме («Литературная газета», 1955, 21 апреля, № 48). В рабочем кабинете В. И. Ленина в Кремле имелось 5-е издание полного собрания сочинений А. Н. Майкова в трех томах, вышедшее в 1888 году («Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог», М., 1961, стр. 499, библиографическая запись № 6136).

²² Примечание П. Ф. Якубовича: «В Петербурге не придется писать таких стихотворений: опасно. А Новгород — нейтральная почва».

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 266—267. Поэтическая цитата на стр. 267.

² А. Н. Майков, Полное собрание сочинений в трех томах, 5-е изд., т. I, СПб., 1888, стр. 201. Цитируемое стихотворение было весьма популярным и неоднократно перелagалось на музыку — известно семь романсов, написанных с 1875 по 1902 год, в том числе романсы Э. Направника (1881) и А. Дюбука (1888).

³ П. Н. Лепешинский. На повороте. М., 1955, стр. 112.

И. КУРЯНОВСКИЙ

ДМ. ФУРМАНОВ НАД СТРАНИЦАМИ ДОСТОЕВСКОГО

Вопрос об отношении Д. А. Фурманова к творчеству Ф. М. Достоевского если и затрагивался, то в самой общей форме. Авторы работ о Фурманове обычно указывали лишь на его несогласие с некоторыми эстетическими взглядами Достоевского¹ или на протест против «достоевщины».² Между тем сам Фурманов причислял Достоевского к числу своих самых любимых писателей, оказавших на него влияние. Вот что он писал 13 октября 1925 года в анкете, предложенной кабинетом революционной литературы Государственной академии художественных наук (ГАХН):

«Литературные влияния. Особо сильно — Лев Толстой и Достоевский.

*Любимые писатели. Два названные. Из современников люблю Горького, Бабеля, Сейфуллинну».*³

Ответ Фурманова на вопросы анкеты недвусмыслен. Он показывает, что в отличие от рапповцев, «напостовцев», подозрительно относившихся к классикам и так называемым «попутчикам» (к последним они присоединили и Горького), Фурманов сохранял широкий взгляд на литературу, видел все ценное в ней. Но нас в данном случае интересует лишь его отношение к Достоевскому.⁴ В свете признаний Фурманова, сделанных в анкете ГАХН, поставленный вопрос заслуживает специального исследования: это — немаловажная страница его духовной, литературной биографии.

Сразу же оговоримся, что горячее увлечение Фурманова творчеством Достоевского падает главным образом на дореволюционные годы, когда происходило становление мировоззрения писателя. Вместе с тем, как свидетельствует ответ на эту же анкету, он сохранил высокую оценку Достоевского и позднее, будучи уже автором «Чапаева» и «Мятежа».

Известно, что Фурманов дооктябрьского периода был представителем передовой, лучшей части русской интеллигенции, непосредственно не связанной с революционным движением пролетариата, но настроенной демократически, мужительно ищущей правильных взглядов на мир. В формировании его мировоззрения значительную роль играли книги, оказывая порой на будущего писателя противоречивое воздействие. Совершенно особое значение имела для него русская классическая литература, в которой он был весьма начитан.

С творчеством Достоевского Фурманов близко познакомился в годы учения в Кинешемском реальном училище (1909—1912). В одной из его дневниковых записей тех лет читаем: «... в уме почему-то рисуется портрет Достоевского, с его грустным, задумчивым взглядом, с его милою простою позою; летят передо мною его герои: мрачные, грязные, то сердитые, то добродушные; рисуются мне живо картины их невеселой, однообразно-томительной жизни».⁵

Тогда же, 23 февраля 1912 года, им было написано стихотворение «Достоевскому»:

Какую тяжесть оставляешь,
Страдалец, ты в душе моей.
Как ты глубоко отравляешь
Беспечность юных моих дней!

Что новый сказ — то бездна горя,
Что новый звук — то новый стон...
Ужели горечь жизни моря
Испил душой своею он?

Ужели все эти страданья,
Иль хоть подобие одно:
Все вопли, муки и стенанья —
Все им душою рождено?

¹ Г. Владимиров. Творческий путь Фурманова. Ташкент, 1953, стр. 14. Кстати, Г. Владимиров отметил и тот факт, что сочинениями Достоевского Фурманов «одно время сильно увлекался».

² А. Исбах. Лицом к огню. Литературные портреты. «Советский писатель», М., 1958, стр. 13.

³ Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 588.

⁴ Отношению Фурманова к Л. Толстому и Горькому посвящены наши статьи «Дневниковые записи и заметки Фурманова о Л. Толстом» («Ученые записки Ивановского государственного педагогического института», т. 29, 1962, стр. 209—220) и «По пути Горького. (К истории литературных отношений Д. А. Фурманова и А. М. Горького)» (в кн.: Писатель-патриот. Сборник статей и материалов о творчестве Д. А. Фурманова. Ивановское книжное изд., 1956, стр. 83—132).

⁵ Рукописный отдел Института мировой литературы АН СССР (далее: ИМЛИ), Ц.62.1551, дневн. запись от 2 сентября 1910 года.

О, как тогда ты исстрадался!
 Как много грех людей омыл!
 Как ты над ними убивался,
 Как верил в них и как любил!!!⁶

Пора особенно сильного увлечения творчеством Достоевского падает на студенческие годы, когда Фурманов учился в Московском университете (1912—1914). «Я полюбил Достоевского, — признается он, — я перечитал его до последней строчки, перечитал много о нем, а еще больше наметил прочитать и увидел, что надо брать писателя *всего*, надо изучать и только тогда осмеливаться сказать о нем хоть слово...»⁷

В бумагах и дневниках писателя сохранилось много цитат из Достоевского, библиографические заметки, выписки из статей В. Белинского, В. Майкова, Д. Писарева, Н. Михайловского, А. Скабичевского, О. Миллера, Д. Овсяннико-Куликовского, И. Иванова-Разумника и других, из книг «Творчество Достоевского» В. Перевалова, «Легенда о Великом инквизиторе» В. Розанова, «Религия Толстого и Достоевского» Д. Мережковского и т. д.⁸ Чтобы изучить рукописи великого писателя, Фурманов записался в рукописный отдел Румянцевской библиотеки.⁹ Он приступил к работе над темой «Дети у Достоевского»: ¹⁰ были сделаны многочисленные выписки, наброски, предварительные выводы, намечены сопоставления детских образов у Достоевского с образами детей и изображением детства в русской литературе (Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Крылов, Кольцов, Никитин, Некрасов, Надсон, Помяловский, Шеллер-Михайлов, Л. Андреев и др.) и литературе зарубежной (Сталь, Шатобриан, Мюссе и др.); Фурманов попытался связать свои наблюдения с современной жизнью, например: «Дети в процессе Вейлиса. Просмотреть, каким образом действовала на них грязная, развращающая атмосфера лжи, поголовного обмана, запугивания, окриков, одергиваний».¹¹ Однако работа «Дети у Достоевского» так и не была завершена, она остановилась на стадии «заготовок». Начало реферата «Отношение Достоевского к детям» ограничивается лишь самой общей характеристикой творчества Достоевского и отношения к нему критики.¹²

Как бы то ни было, занятия творчеством Достоевского оставили глубокий след в душе Фурманова. Он неоднократно признает это сам. «Художественное впечатление от чтения Достоевского громадно, — пишет Фурманов в дневнике 1913 года. — Помимо того, что создаются высокие порывы, жажда помощи, сострадания и желанья отдать себя за чужое горе, — помимо всего этого чувствуется какая-то огромная правда. Правда во всем. И в том, о чем он говорит, и в том, как и для чего именно говорит он так, а не иначе. Как-то доверяешься каждому его слову, доверяешься потому, что чувствуешь душу глубокую, любящую и страдающую. Истинное художество в том и состоит: в высоте подъема, в полноте переживания и в доверенности — к художнику и изображаемому им миру. „Мертвый дом“ (т. е. «Записки из Мертвого дома», — П. К.) родит живые, здоровые мысли. Чего-чего не передумал, не перечувствовал я над ним? А общая мысль получила та, — что идти надо, идти любить и помогать».¹³ В другом месте Фурманов отмечает, что он невольно поддается влиянию Достоевского — вплоть до влияния стилистического: «Велика душа и сила влияния у Достоевского. Даже слог мой, кажется, невольно стал подходить. Я уж давно не читал его — часов шесть, но душа полна его вещим словом».¹⁴

Любопытно, что увлечение Фурманова творчеством Достоевского приходится на время, когда пролетарский писатель Максим Горький выступил с решительной критикой «достоевщины» — реакционных тенденций в произведениях великого писателя. Высоко ставя художественный гений Достоевского, Горький был против апологетического отношения к его идеям терпения, смирения, кротости, покорности и т. д. В эпоху реакции именно эти идеи были подняты на щит декадентами, «всхопцами», монархистами и кадетами, которые, каждый на свой лад, писали о Достоевском как о «пророке России», постигшем религиозную душу русского народа. Среди работ о великом писателе, с которыми знакомился Фурманов, были и работы именно такого содержания, односторонне апологетизирующие слабые стороны творчества Достоевского (Д. Мережковский, В. Розанов и др.).

⁶ ИМЛИ, II.62.1733.

⁷ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 20 августа 1914 года.

⁸ См.: ИМЛИ. II.62.1558; II.62.1560; II.62.1561.

⁹ Установлено по регистрационной книге Румянцевского музея за 1913 год (теперь — Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина).

¹⁰ ИМЛИ, II.62.434.

¹¹ Там же.

¹² См.: ИМЛИ, II.62.1806.

¹³ Дл. Фурманов, Собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1961, стр. 40—41. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹⁴ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 21 февраля 1914 года.

Горький не отрицал гуманистической основы творчества Достоевского, его мучительной боли за страдания человечества, за социальные несовершенства мира. В этом смысле он продолжал ту линию в оценке Достоевского, которая была намечена еще Н. А. Добролюбовым. «В произведениях г. Достоевского, — отмечал Добролюбов в статье «Забитые люди», — мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он писал: это боль о человеке. . .»¹⁵ Приведенная цитата (в несколько более полном виде) имеется среди материалов Фурманова о Достоевском, занесенных в дневник 1914 года. Мнение Фурманова о творчестве Достоевского, выраженное в процитированной выше дневниковой записи 1913 года, не расходится с добролюбовским.

Что касается Горького, то в предисловии к роману Л. Андреева «Сашка Жигулев» он писал: «Достоевский всю свою жизнь оставался во власти вопросов об источниках зла, о борьбе человека против бога, о причинах трагической обреченности людей». Но тут же Горький подчеркивал, что свой мятеж Достоевский закончил «проповедью покорности, смирения, терпения».¹⁶ Эпоха реакции и подготовка новой революции потребовала от Горького акцентировать именно эти моменты в творческом наследии Достоевского, решительно и резко бороться с ними.

В конце 1913 года Горький опубликовал статьи «О „карамазовщине“» и «Еще о „карамазовщине“». Написанные в связи с инсценировкой «Бесов» в Художественном театре, статьи проникнуты пафосом борьбы против культа страдания, «мучительства», «карамазовщины», «жестокостей» таланта Достоевского. Пафос Горького был продиктован стремлением парализовать действие реакционных сторон творчества Достоевского, возбудить революционную энергию народных масс. «Необходима, — писал он, — проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общечеловечности и науке».¹⁷

Статьи Горького печатались в газете «Русское слово», которую Фурманов читал. Они вызвали целую бурю в буржуазной прессе, обвинявшей Горького в том, что он будто бы выступает против Достоевского. Вряд ли все это, при том повышенном интересе к великому русскому писателю, который был у Фурманова, прошло мимо него. Но если даже он не был знаком со статьями Горького, чрезвычайно важно учитывать их при рассмотрении вопроса о его отношении к Достоевскому: в свете горьковской оценки Достоевского, данной с марксистских позиций, можно яснее определить фурмановское восприятие его творчества.

С точки зрения Фурманова, Достоевский был одним из ярчайших писателей-гуманистов. 13 сентября 1913 года он писал: «... лучшие умы не глумились над человеком. Они страдали и своим страданьем прокладывали и указывали путь, или они любили и показывали, как надо любить, — таковы Толстой, Достоевский, Горький и Тургенев» (IV, 39). Однако гуманизм Фурманов понимал тогда довольно односторонне и отвлеченно, вне четких классовых категорий, в соответствии с общедемократическим характером своего мировоззрения. Потому он счел возможным поставить в один ряд горьковский революционный гуманизм и гуманизм Достоевского, в котором нет прямого призыва к активной борьбе со злом, зато слышится: «Смирись, гордый человек!»

Из приведенной дневниковой записи Фурманова 1913 года («Художественное впечатление от чтения Достоевского громадно. . .») видно, что Достоевский потряс его прежде всего своей гуманистической болью за страдания униженного и оскорбленного человека. Произведения Достоевского рождали в нем благородный порыв «отдать себя за чужое горе», «идти любить и помогать», т. е. по-своему они питали гуманизм Фурманова, его мятежную душу, мятежный порыв и протест.

Как отмечает Горький, мятеж против социального зла и самого бога у героев Достоевского приобретал анархический характер и заканчивался смирением и покорностью. Достоевский не мог указать реальных путей борьбы с социальным злом и приходил к поэтизации страдания, якобы возвышающего человека. В этой поэтизации страдания Фурманов разобрался далеко не сразу и не сразу ее преодолел. Совсем в духе философии некоторых героев Достоевского он провозглашает одновременно необходимость борьбы и необходимость страдания. «Погибнем как борцы жизни, . . . а не как боязливые рабы», — пишет он брату Аркадию 6 октября 1913 года и тут же заявляет: «В страданьи есть большой смысл, в страданьи мы очищаемся и искупаемся мученьем».¹⁸

На тему об искупающей, очистительной силе страдания, необходимости прежить чужое горе, искать в нем счастье, источник любви к людям в дневниках Фурманова 1913 — начала 1914 года немало записей. Вот одна из характерных.

¹⁵ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1952, стр. 472.

¹⁶ М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 94.

¹⁷ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 156.

¹⁸ ИМЛИ, II.62.1553.

Надо, пишет он, «приносить свою радость и свой покой в жертву чужой радости. Здесь не то, что Раскольникову показалось возмутительным — не насильственное преклонение своей головы перед каким-то кумиром будущего, перед счастливым человечеством. Нет. Это само собою родившееся сознание отдавать свою радость другим, и в этой свободе — да и только в ней одной — лежит залог мира и любви в собственной душе...

А тут еще Зосима сказал Алеше: „Иди в мир и в страданиях его ищи счастья. Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи. Работай, неустанно работай“. И словно он мне самому это сказал. Много горя кругом, но не видел я еще и одной многомиллионной доли его. А рассеять горе земли может только искренняя, чистая любовь к миру — бескорыстная, вольная, как порыв, и кроткая, как голубица».¹⁹

Или: «Страдание можно понять, лишь перестрадав его. Не бойся страдания, припимай его без ропота; оно откроет тебе верный путь к заполнению души своей единою, могучею любовью, и от этой любви будет великое счастье».²⁰

На какое-то время жизненным идеалом для Фурманова становится Алеша Карамазов — герой последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы». Алеша ему «запал на душу»,²¹ в себе он находит «что-то Алешино».²² Этот герой привлекает его тем, что живет для других, преисполнен «тихой, мирной, именно христовой любви» — «всепрощающей, кроткой».²³ Алешу он противопоставляет Ивану Карамазову, в котором видит нищего, носителя безмерного эгоизма, замкнутости, нетерпимости, резкости — начал безнравственных, враждебных истинной жизни.²⁴

Но «всепрощающая», «кроткая» любовь Алеши Карамазова была бессильна что-либо изменить в несправедливом социальном мире, пасовала перед злом, являлась формой его оправдания и в этом смысле была родственна толстовскому непротивлению. Это не сразу понял Фурманов. Не сразу он понял и то, что, по существу, идеал Алеши — аскетический, связан с самоотречением, с отрицанием себя как личности. А понял, Фурманов заявил: «Не могу я быть Алешечкой, не могу. Что же я буду делать, когда жизнь просит своего...»²⁵ Через два года, возвращаясь к образу Алеши Карамазова, в дневниковой записи («Непротивление») он решительно осуждает смирение и непротивление, говорит о чуждости их своей натуре: «Непротивление мне как-то не к лицу. Когда я долго держал перед собою образ Алеши Карамазова и пытался в каждый свой поступок призвать его — выходило какое-то юродство во имя смирения и прощения. Есть много положений, где смирение преступно, где оно граничит с безразличием или — больше того — согласием.

На каждый вопрос должен быть свой ответ, как на каждый удар струны родится свой, и особенный, звук. Смиренность была во мне всегда неестественна, потому она и казалась смешной, потому долго не жила. Ее сметала первая волна и уносила бесследно, впредь до нового припадка. А припадки эти случались в минуты личного счастья и уже по одному тому были малоценны, как порождение покоя и самоудовлетворения. В минуты горя или злости, наоборот, — приходило желание бороться, отстоять себя, объявить себя, испробовать скрытую силу.

Была жажда борьбы — самая ценная струна жизни».²⁶

В этом же плане значительный интерес представляют и записи Фурманова о старце Зосиме — духовном учителе Алеши: «Если остаться верным учению Зосимы, то придешь неизбежно к „келье“,... а это уже не жизнь... Жизнь — развитие, жизнь — непрерывное движение и укрепление, а не беспомощное примирение со своим разложением...»²⁷ Правда, в отношении к философии Зосимы Фурманов не сразу преодолел противоречия. Сделав вывод, что «Зосима не годится к жизни как социальная единица», он умиленно пишет, что Зосима все же «почему-то бесконечно мил и дорог со своей беспомощностью и кротостью», и допускает, что он «должен жить для большого духа, для его утешения».²⁸ Но в целом философия пассивизма не удовлетворяла Фурманова, он ценил активное, действенное начало в жизни и считал, что задача искусства, литературы — будить в человеке порыв, призывать к активному действию во имя возвышенных, благородных идеалов.

¹⁹ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 8 февраля 1914 года.

²⁰ ИМЛИ, II.62.1560, дневн. запись от 10 сентября 1913 года. См. также: ИМЛИ, II.62.1553 (30 сентября 1913, январь 1914, 21 февраля 1914 года).

²¹ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 13 ноября 1913 года.

²² ИМЛИ, II.62.1556, дневн. запись от 3 ноября 1912 года.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 25 февраля 1914 года.

²⁶ ИМЛИ, II.62.1569, дневн. запись от 6 августа 1916 года. Ср. с текстом «Собрания сочинений» (т. IV, стр. 84), где имеются купюры. Дневниковая запись «Непротивление», несомненно, имеет и другой адрес — толстовство.

²⁷ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 25 июля 1914 года.

²⁸ Там же.

В развитии у Фурманова критического отношения к философии Достоевского, выражаемой устами Зосимы и проводимой в жизнь Алешей Карамазовым, определенную роль сыграла книга В. Ф. Переверзева «Творчество Достоевского» (М., 1912). Эта книга, судя по дневникам и заметкам Фурманова, произвела на него сильное впечатление. Своим содержанием она во многом противостояла той трактовке творчества Достоевского, которая была дана в книгах А. Волынского, Д. Мережковского, В. Розанова и Л. Шестова, поднимавших на щит его слабые, реакционные стороны. В этом отношении, несмотря на упрощенно-социологический подход к творчеству Достоевского, выразившийся в том, что Достоевский трактуется лишь как художник одной социальной среды — «упадочного мещанства», и ряд других недостатков, книга Переверзева имела, несомненно, положительное значение. Переверзев не принимал культу страдания у Достоевского, его смирения и терпения, его философии пассивизма. «... Кто разучился ненавидеть зло и возмущаться страданиями, тот необходимо застывает в костыли»,²⁹ — вот одно из положений, выдвинутых автором. И «кроткого» Зосиму и «своевольного» Кириллова (героя романа «Бесы») он рассматривает как своеобразных детей дна, «погибших „бывших людей“», не участвующих «в процессе общественного производства», а потому одинаково ведущих «к разложению жизни».³⁰ У Переверзева Фурманов услышал «красиво» и «звучно» высказанную «общую жажду труда», «столь присущую всему молодому и здоровому».³¹ В заметке «Перелом» он записал: «Я нашел теперь мерку, которою буду мерить степень ценности человека для жизни, — эту мерку дал мне Переверзев... Человек прежде всего должен быть работником...»³²

В борьбе с надрывом «достоевщины» Фурманову особенно помогала «душевная цельность» Л. Толстого, она укрепляла его в мысли о том, что страдание не обязательно и что красота мучений и святого «подвижничества», как у Зосимы и Алеши, сомнительна. «Толстой требует, вернее, желает, чтобы жизни давали ход, не опустошали ее, не раздражали ее мелочами. Я живу так, чувствую, что так, и люблю, понимаю Толстого, близок он мне — верю, что слишком хорошо то, о чем он говорит, но моя-то невыстраданная жизнь смущает меня. Но почему же — страдание? Почему жизнь самой природы не хороша, если она не прошла фазы мучений, как-то сама, помимо этих фаз, прочувствовала хорошую жизнь...»³³

Раздумья такого же рода возникли у Фурманова и в связи с повестью Достоевского «Бедные люди». Фурманов заявляет, что «жизнь не в мученьях, а в счастье». Он пишет:

«Здесь много сердечного; это уже не протест, а призыв Толстого к полюбовному слиянию душ. Обнажая, раскрывая — сбросим лишнее и тем обличим, украсим жизнь. Но, обнажая, не надо ли показать и язвы, болезни свои? И если скрывать их от чужих взоров — не будет ли тогда дело жизни созданием иллюзии лжи, одной стороны жизни? Нет, нет и нет. Страдание не следует выказывать и потому, что тем самым оно теряет чистоту свою, и потому, что страдание умерщвляет и отравляет чужую „живую жизнь“, — а на это права нет и быть не должно. Мы приемлем страдание, мы должны принять его и очищаться им, но все же не должно искать его. Жизнь не в мученьях, а в счастье».³⁴

Фурманов часто сопоставляет Толстого и Достоевского, ставит рядом их как великих писателей, однако явное предпочтение отдает Толстому. Толстой ему ближе, понятнее, дороже, ибо в его творчестве нет присущих «жестокости таланту» Достоевского надрывов и мучительств, а торжествует полнокровная «живая жизнь».

Прочтя книгу В. Вересаева «Живая жизнь. О Достоевском и Льве Толстом» (М., 1911), Фурманов в дневнике 5 января 1914 года отметил правоту мысли автора: «Невозможно одновременно любить Достоевского и Толстого, то есть любить в том смысле, чтобы принимать их миропонимания зараз. Но высоко ценить, уважать и благословлять за силу порождаемых чувств — должно и того и другого». Здесь же Фурманов говорит, что Толстой ему «бесконечно ближе... со своей теплотой, лаской, цельностью душевной и свободным проявлением души, далеким от ярма аскетизма» (IV, 44).

В заметках Фурманова о Достоевском (1914) сохранилось немало критических суждений об отдельных его произведениях. Так, по поводу «Бедных людей» он писал, что в повести «хороша мысль: условия жизни затирают личность, приводят к самоуничтожению, к обезличению, что в ней «много любви, много жалости», но сострадания даны «даже через край — получилось слащаво».³⁵

Резко отрицательно отнесся он к повестям «Двойник» и «Хозяйка». В них он увидел разрыв Достоевского с гоголевским направлением в литературе, отход

²⁹ В. Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. (Критический очерк). С предисловием П. Н. Сакулина. М., 1912, стр. 279.

³⁰ Там же, стр. 265, 281.

³¹ ИМЛИ, II.62.1553, дневн. запись от 25 июля 1914 года.

³² ИМЛИ, II.62.1561.

³³ ИМЛИ, II.62.1560, дневн. запись от 7 января 1914 года.

³⁴ ИМЛИ, II.62.432 («Заметки о Достоевском»).

³⁵ ИМЛИ, II.62.432.

от реализма в область натуралистической психопатологии, большой фантастики, смакования раздвоенности. Как известно, если «Двойника» Белинский в целом встретил сочувственно, хотя и отмечал в повести болезненную тенденцию, то о «Хозяйке» он отозвался безоговорочно осуждающе: в этой повести, по его словам, «вышло что-то чудовищное», смысл ее непонятен, «остается и останется тайной», в ней «нет ни одного простого и живого слова или выражения: все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво».³⁶ По поводу «Двойника» Фурманов писал: «Ничего не понял. Если рассказ, занимательная история, претензия на гоголевские метаморфозы — то нужно сказать, что очень и очень неудачно, скверно, гадко даже... нехорошо, очень нехорошо. Скучная, некрасивая, глупая вещь».³⁷ Аналогичен его отзыв о «Хозяйке»: «Получается впечатление чего-то болезненного, бредившего, непродуманного, неосмысленного».³⁸

Эти отзывы свидетельствуют о том, что с течением времени у Фурманова росло критическое отношение к творчеству Достоевского. В оценке его произведений немаловажное значение имели высказывания Добролюбова и Белинского. Однако было бы неправильно преувеличивать воздействие этих высказываний. Фурманов много сам раздумывал над страницами его книг, читал разнообразную по своей идейной направленности литературу о нем и к пониманию Достоевского «продирался» сквозь дебри противоречий как его творчества, так и литературы о нем.

Критическое отношение проявлялось у Фурманова и к эстетическим взглядам Достоевского. Известно, что в формировании эстетических воззрений самого Фурманова большую роль сыграли революционные демократы Белинский, Добролюбов, Писарев. Именно под их влиянием он отстаивал искусство действенное, тесно связанное с общественной жизнью, с запросами современности, и не принимал «искусства для искусства». Рассматривая полемику, которая в свое время возникла между Добролюбовым и Достоевским по поводу «реальной критики», Фурманов решительно принял сторону Добролюбова и находил, что основное положение Достоевского об эстетическом отношении искусства к действительности несостоятельно: «Достоевский разбирает вопрос об искусстве. Мне кажется, что основное положение его доказательств — ложно» (IV, 41).

Фурманов внимательно проанализировал статью Достоевского «Г-бов и вопрос об искусстве» (1861), направленную против Добролюбова, в частности против его статьи «Черты для характеристики русского простонародья». Останавливаясь на споре между представителями чистого искусства и утилитаристами, Достоевский здесь стремился встать над ними и выдвигал так называемую органическую теорию искусства, согласно которой «основание всякого искусства живет в человеке как проявление части его организма».³⁹ Эта теория была направлена своим острием против критерия общественной полезности искусства, по существу она оправдывала произведения, далекие от общественной жизни, оправдывала чистое искусство.

Достоевский слишком подчеркивал бессилие человека, в том числе и великого художника, постигнуть вечный, всеобщий идеал. Отсюда он делал вывод, что человек «не может предписывать ни путей, ни цели искусству».⁴⁰ При этом, справедливо замечает Фурманов, Достоевский упустил из виду чисто земной, житейский, человеческий идеал, «который отнюдь не исключается наличностию вечного и прекрасного идеала». «Добролюбов, конечно, здесь более прав, — пишет Фурманов. — У него сжались эти идеалы, и он только более трезво смотрит на жизнь, признавая, что земной идеал не нарушит, не повредит тому, что движет душу своей необъятной и туманной красотой» (IV, 42). «С одним идеалом вечного, не коснувшись живой жизни, человек остается мечтателем — не более» (IV, 42), — делает вывод Фурманов. И далее категорически заявляет: «„Искусства для искусства“ нет, есть только искусство для жизни» (IV, 43).

Таким образом, в своих идейных, нравственных исканиях Фурманов в студенческие годы прошел через фазу сильного увлечения Достоевским. Это увлечение, с одной стороны, имело положительное значение, поскольку питало его гуманистические и демократические взгляды и порывы. С другой стороны, реакционные идеи смирения, неизбежности страдания осложнили становление его мировоззрения. Путь духовного развития Фурманова к революционному сознанию шел через преодоление этих ложных идей и иллюзий, в основном чуждых его натуре, о чем свидетельствует цитированная выше запись «Непротивление».

Запись эта уже относится к следующему периоду в жизни Фурманова — к годам первой мировой войны, когда он из сферы отвлеченных книжных рассуждений решительно входит в сферу самой действительности и встает на путь прео-

³⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 351.

³⁷ ИМЛИ, II.62.432.

³⁸ Там же.

³⁹ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. X, ч. I, СПб., 1895, стр. 84.

⁴⁰ Там же, стр. 86.

доления тяготившей его драмы — отрыва от жизни, отраживания от жизни «толстыми корешками книг».⁴¹

В конце 1914 года Фурманов отправился на фронт братом милосердия. В этом решении главную роль сыграло чувство патриотического долга, понимаемого им тогда односторонне. Но несомненное значение имел и комплекс других идей, в том числе влияние идей Достоевского о необходимости пережить чужие страдания и невзгоды. Позднее, в дневниковой записи от 10 ноября 1918 года, Фурманов говорил об этом так: «Еще светила надежда, что окунется, мол, в бездну человеческих мучений — и собственное мое мученье покажется ничтожным».⁴²

Столкновение с неприглядной действительностью войны быстро рассеяло «оборонческий» пыл Фурманова. Он увидел ее изнанку, ее чуждость интересам народа, увидел бездну людских страданий. В нем растет резко отрицательное отношение к войне. Эти настроения должны были сказаться и в статье «Война у Достоевского и Гаршина», над которой он работал в августе 1915 года. Для статьи Фурманов подготовил многочисленные выписки из произведений этих писателей. Но затем его замысел видоизменился.

Он познакомился с брошюрой «Оправдание войны», выпущенной в 1915 году в издании «Религиозно-философской библиотеки». В брошюру вошли отрывки из произведений Достоевского («Парадоксалист» — из «Дневника писателя») и философа-идеалиста В. И. Соловьева («Генерал» — из «Трех разговоров» и «Послесловие» — из I и II глав «Немезиды»). В них доказывалась необходимость войны как средства прогресса. Фурманов решил выступить против этих взглядов, взятых на вооружение реакцией для пропаганды и прикрытия истинных целей антинародной войны. В набросках статьи он пункт за пунктом разбивает реакционные суждения героев Достоевского и В. И. Соловьева. Резкую критику Фурманова вызывает, например, следующее высказывание Парадоксалиста: «Война равняет во время боя и мирит господина и раба в самом высшем проявлении человеческого достоинства — в жертве жизнью за общее дело, за всех, за отечество...» По поводу этого Фурманов замечает: «Но ведь это такое паллиативное, такое ненадежное средство, о котором и говорить не следует... Разве ничего не говорят случаи, когда сзади подстреливают своих же офицеров».⁴³

В наиболее общей форме свой взгляд на войну, в противоположность Достоевскому и В. И. Соловьеву, он формулирует следующим образом: «Вся жизнь человеческая идет к тому, чтобы изыскивать наилегчайшие пути к созиданию и улучшению жизни, а такой кровавый путь, как война, совершенно не выдерживает критики с этой стороны. Война неизбежна, но неизбежна как случайное зло, как плод несовершенства, как грубый и страшный прием взамен недостающих более совершенных».⁴⁴ Зло войны Фурманов видел в том, что она приносит огромные несчастья людям, ожесточает их, приводит к порабощению народов. Протест Фурманова против войны, который звучит в набросках статьи (статья так и осталась ненаписанной), носит еще «общеравствительный», гуманистический и демократический характер, но он несомненно отражал недовольство народных масс империалистической войной.

В послеоктябрьские годы у Фурманова нет каких-либо развернутых суждений и заметок о Достоевском. Восстановившись в конце 1921 года в университете, он одно время думал продолжить занятия по изучению творчества гениального писателя. «Сегодня был у Сакулина (академик П. Н. Сакулин в то время был профессором Московского университета, — П. К.): что делать? — записывает он в дневнике 24 декабря. — Возьмите, говорит, какую-нибудь работу, положим, из Достоевского (я сам указал), — проработайте как следует и увидите, на что вы годны, и я посмотрю, оценю» (IV, 269—270). Примерно в это же время он составляет библиографию новейших работ о Достоевском. Однако другие литературно-творческие планы и замыслы оттеснили желание заняться исследованием творчества Достоевского.

Вместе с тем, раздумывая над творческим процессом, присматриваясь к опыту писателей-классиков, Фурманов пытается осмыслить для себя и опыт Достоевского. В его заметках «Вопросы композиции» — в рассуждениях о построении характеров, о психологическом анализе и коллизиях, о композиции — есть известная опора и на пример Достоевского. В одном случае он прямо имеет в виду его роман «Униженные и оскорбленные», когда пишет: «9. Допустимы параллели (Нелли (ее мать) — Наташа)» (IV, 388).

Что касается влияния Достоевского на Фурманова, то, признавая его в своем ответе на анкету ГАХН, нам кажется, Фурманов имел в виду в первую очередь ту полосу очень сильного и глубокого интереса к произведениям великого писателя, которая падает на 1912—1914 годы. Если взять его дневник той поры, то

⁴¹ ИМЛИ, П.62.1553, дневн. запись от 14 января 1914 года.

⁴² Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 320, п. 1, ед. хр. 5.

⁴³ Там же, п. III, ед. хр. 1.

⁴⁴ Там же.

в нем можно найти следы не только идейного влияния, но и влияния стилистического. Преобладание самоанализа, переходящего в рефлексию, частое возвращение к одним и тем же волновавшим автора социальным и нравственным вопросам (что было зачастую обусловлено острой постановкой их в прочитанных юношей произведениях Достоевского), душевные терзания — все это накладывало определенный отпечаток на стиль дневника, придавая ему сосредоточенно самоуглубленный, а порой даже нервический характер.

В критике 20-х годов делались беглые попытки сопоставлять творчество Фурманова и творчество Достоевского. Они по-своему свидетельствуют о том, что такое сопоставление имеет основания. В. Ермилов писал по поводу повести Фурманова «Записки обывателя» (1921): «Ту же тему, являющуюся, в сущности, глубоко трагической темой о старом человеке, сидящем иной раз в революционере, другой писатель мог бы разработать с помощью совсем иных приемов, отличных от приемов, употребляемых Д. Фурмановым. Он мог бы привлечь сюда неограниченное количество всевозможных „изломов“, „надрывов“, он заставил бы своего героя прибегать к трагическим „исповедям“, „самообнажениям“, он заставил бы вспомнить о дневнике юноши Ипполита в „Идиоте“, об Иване Карамазове и Смердякове, он усложнил бы картину ломаными линиями, спутанными перспективами и т. д. Д. Фурманов дает очень простой рисунок. И от этого психологический анализ только выигрывает в отношении художественной убедительности».⁴⁵

Противопологая метод психологического анализа у Фурманова и Достоевского, В. Ермилов в известном смысле прав. Но он прошел мимо того факта, что сам жанр «Записок обывателя», фигура героя, маскирующего свое подлинное лицо, живущего жизнью двойника, «подказаны» в какой-то степени молодому писателю автором «Двойника» и «Записок из подполья», — при всем том, что в первую очередь Фурманов в обрисовке взятого им типа отправлялся от реальной действительности.

Заслуживает внимания замечание Н. Берковского о построении образа Чапаева, который у Фурманова постепенно «проясняется» через исследующего, познающего его Клычкова. Критик в данном случае, для параллели, ссылается на опыт романа Достоевского «Подросток», где «просвещение» Версилова дано через «агента» познания Аркадия.⁴⁶ Конечно, здесь не может быть прямой аналогии, и Берковский ее не проводит. Не говоря уже об идейном содержании, вся поэтика «Чапаева» слишком далека от Достоевского. Но это не исключает того, что в каких-то композиционных решениях Фурманов мог, сознательно или бессознательно, идти от писателя, которого хорошо знал и считал любимым. Здесь следует вспомнить заметки Фурманова «Вопросы композиции», где, как мы видели, есть прямая ссылка на роман «Униженные и оскорбленные» Достоевского.

В целом эта проблема, очевидно, должна стать предметом специального изучения. Мы ее коснулись лишь отчасти, так как нашей главной задачей было показать роль Достоевского в духовной биографии Фурманова, показать преодоление им ложных идей Достоевского на пути превращения в выдающегося советского писателя-коммуниста.

А. ПАВЛОВСКИЙ

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО С К. Э. ЦИОЛКОВСКИМ

Переписка известного советского поэта Николая Алексеевича Заболоцкого с великим русским ученым Константином Эдуардовичем Циолковским началась в 1932 году. В то время Н. А. Заболоцкий, отрешившись от химерического мира «Столбцов» (1929), усиленно разрабатывал основы своей натурфилософской лирики и быстро формировался как поэт-мыслитель, поэт-ученый. В некоторых пунктах своих воззрений на природу и человека он оказался близок к мыслям К. Э. Циолковского, высказанным им в ряде брошюр конца двадцатых годов: «Растение будущего», «Животное космоса», «Самозарождение», «Будущее земли», «Воля Вселенной» и др. Н. А. Заболоцкого чрезвычайно пленила и увлекла мысль о возможности усовершенствования природы, которая, по мнению К. Э. Циолковского, глубоко несовершенна и в своих наиболее высоких образцах. «Даже у людей, —

⁴⁵ В. Ермилов. О «Записках обывателя» Дм. Фурманова. В кн.: О Фурманове. Сборник статей. Гослитиздат, М.—Л., 1931, стр. 102. Первоначально статья В. Ермилова напечатана в журнале «Молодая гвардия» (1926, № 10, стр. 162—171).

⁴⁶ Н. Берковский. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. М., 1930, стр. 119. Первоначально статья Берковского о Фурманове напечатана в журнале «На литературном посту» (1928, № 5, стр. 6—14).

писал он, — нет ни одного совершенного или безукоризненного органа... Физиологи знают, какое множество недостатков имеют тела даже высших животных. Все они должны быть устранены путем упражнения, подбора, скрещивания, операций и другими способами.¹ Природа (растение, животное, человек) должна еще совершить определенный путь развития, прежде чем будет, наконец, достигнут известный идеал. Инициатором и организатором этого движения должен быть человек: он обязан пойти навстречу неосозанным, но потенциально сильным потребностям всего органического и неорганического мира преобразовать себя в более совершенные формы.

Эти мысли, научно обоснованные К. Э. Циолковским, оказали на мировоззрение и поэзию Н. А. Заболоцкого огромное влияние: они упали на благодатную почву, так как поэт давно уже жил в круге интересов, соприкасавшихся с идеями великого естествоиспытателя.

Изучение трудов К. Э. Циолковского и переписка с ним окончательно решили всю его будущую судьбу.

В 1932 году, когда началась переписка, Н. А. Заболоцкий усиленно работал над философской иронико-комической поэмой «Торжество земледелия». Главное, что занимало в ней Н. А. Заболоцкого, это не изображение (как думали некоторые критики тридцатых годов) тех или иных сторон коллективизации, а выяснение в самом широком плане взаимоотношений между человеком и природой. В одном из писем он обильно цитирует куски из неопубликованной тогда еще поэмы — в доказательство близости своих философских идей мыслям К. Э. Циолковского. «Настанет время, — писал поэт в одной из своих статей того времени, — когда человек — эксплуататор природы — превратится в человека — организатора природы», — и иллюстрировал свой тезис следующими стихами:

Природа черная, как кузница,
Кто ты — богиня или узица?
Когда бы ты была богиней,
То не дружила бы с пустыней.
Когда б ты узицей была,
Давно бы, верно, умерла.
Природа черная, как кузница,
Отныне людям будь союзница.
Тебя мы вылечим в больнице,
Посадим в школу за букварь,
Чтоб говорить умели птицы
И знали волки календарь.
Чтобы в лесу, саду и школе
Уж по своей, не нашей, воле
Природа, полная ума,
На нас работала сама.²

В этой же статье он писал о «грандиозной программе переустройства природы», которую впервые за всю историю человечества наместило социалистическое общество.

Хотя Н. А. Заболоцкий, со всем пылом неопита, может, несколько утрировал отдельные высказывания К. Э. Циолковского, но, по существу, он был прав в главном: ведь именно социалистическое общество впервые предоставило человеку возможность активно-широкого воздействия на природу. Александр Фадеев справедливо полагал, что стихи Н. А. Заболоцкого, воспевающие деятельные взаимоотношения между человеком и природой, были обусловлены пафосом социалистического строительства тридцатых годов.³

Н. А. Заболоцкий шел к диалектическому познанию мира своеобразным, подчас кружным, а иногда и ошибочным путем. В «Торжестве земледелия», несмотря на всю близость основной идеи поэмы к излюбленным мыслям К. Э. Циолковского, он все же стоял еще на полдороге. Эта поэма сыграла роль некоего средостения между «Столбцами» и его зрелыми стихами второй половины тридцатых годов. В самой ее поэтике, напряженной, гротескной, подчас причудливо изломанной и нарочито инфантильной, ощущается сильное подпочвенное движение немалого числа смысловых и формальных протоков, идущих от «Столбцов». «Торжество земледелия» — всего лишь этап философского и эстетического развития поэта, но этап важный и интересный. Публикуемые письма придадут ему дополнительное и неожиданное освещение.

¹ К. Циолковский. Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение. Издание автора, Калуга, 1929, стр. 17.

² Н. Заболоцкий. Статьи «Правды» открывают нам глаза. «Литературный Ленинград», 1936, № 16 (161), 1 апреля.

³ Александр Фадеев. За тридцать лет. «Советский писатель», М., 1957, стр. 830.

На протяжении всего своего последующего творчества Н. А. Заболоцкий так или иначе продолжал разрабатывать идеи, подсказанные ему К. Э. Циолковским. Так, например, во второй (послевоенной) редакции «Лодейникова» (1947) есть места, прямо перекликающиеся с отдельными положениями великого ученого. Герой этой маленькой поэмы слушает голоса ночного сада:

... . Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы...
... .
Так вот она, гармония природы,
Так вот они, ночные голоса!
Так вот о чем шумят во мраке воды,
О чем, вздыхая, шепчутся леса! ⁴

«Природы вековечная давилня» — так называет эту «музыку» Лодейников. Строки: «Природа, обернувшись адом, Свои дела вершила без затей» — очень напоминают слова из книги К. Э. Циолковского «Самозарождение»: «На низших ступенях животной лестницы не церемонятся. Там просто слабейшие пожираются». ⁵ А выражение «Природы вековечная давилня» невольно ассоциируется со сходными по смыслу словами из книги «Воля Вселенной». «Сумбур мук и страстей», говорил К. Э. Циолковский, «длинный путь постепенного страдальческого развития». ⁶

Но дело заключается, конечно, не в буквальных совпадениях, которых в стихах Н. А. Заболоцкого можно найти немало, а в самом факте широкого влияния материалистических естественно-научных и философских идей великого ученого на одного из наших талантливых и своеобразных поэтов. Можно, по-видимому, утверждать, что именно влияние К. Э. Циолковского в значительной степени помогло Н. А. Заболоцкому освободиться от груза прежних идеалистических и эстетских заблуждений, выработать подлинно материалистическое мировоззрение и прийти к глубокому, научно выверенному изображению мира — к реализму.

Н. А. Заболоцкий являл собою тип поэта, очень необходимого нашему времени, — поэта-ученого. Его одушевляла «поэзия познания» (М. Горький), столь свойственная нашему веку, небывалому по количеству и значимости научных открытий. Он никогда не иллюстрировал конкретных достижений науки, но всегда находился на высоте сегодняшних знаний, которые давали ему возможность богатых, многообразных и широко-ассоциативных душевных переживаний. И «физик» и «лярик» прекрасно уживались в этом человеке.

Публикуемые ниже два письма поэта к К. Э. Циолковскому хранятся в Архиве АН СССР (ф. 555, оп. 4, ед. хр. 233).

Ленинград
7 января 1932 г.

Уважаемый Константин Эдуардович!

По роду моих занятий (литература) мне до сих пор не приходилось сталкиваться с Вашими работами. На днях я прочел Ваше сочинение «Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение. 1929». Ваши мысли о будущем человечества поразили меня настолько, что теперь я не успокоюсь, пока не прочту других сочинений Ваших. Между тем достать их необычайно трудно, почти невозможно.

Поэтому я решился обратиться к Вам с просьбой: в случае, если у Вас еще осталось что-нибудь из Ваших изданий — не можете ли Вы выслать мне хотя бы некоторые из них? Особенно хотелось бы мне иметь «Будущее земли», «Воля вселенной», «Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение» и другие в этом роде, понятные для читателя, не имеющего узкого, специального образования. Я чувствую, что для меня и моих друзей Ваши книги будут иметь большое значение и мы будем бесконечно благодарны Вам за них.

В случае, если книг у Вас больше не осталось, не откажите сообщить — где их можно приобрести.

Простите меня за мою далеко нескромную просьбу и за то время, которое я отнимаю у Вас. Но мне кажется, что искусство будущего так тесно сольется

⁴ Н. Заболоцкий. Избранное. «Советский писатель», М., 1960, стр. 19.

⁵ К. Циолковский. Растение будущего, стр. 31.

⁶ К. Циолковский. Воля Вселенной. Неизвестные разумные силы. Издание автора, Калуга, 1928, стр. 7.

с наукой, что уже и теперь пришло для нас время узнать и полюбить лучших наших ученых — и Вас в первую очередь.

Заранее благодарный Вам

Н. Заболоцкий

Адрес мой: Ленинград, Петроградская сторона, Б. Пушкинская ул., д. 36, кв. 9.
Николаю Алексеевичу Заболоцкому.

18 янв. 1932 г.

Ленинград

Дорогой Константин Эдуардович!

Ваши книги я получил.⁷ Благодарю Вас от всего сердца. Почти все я уже прочел, но прочел залпом. На меня надвинулось нечто до такой степени новое и огромное, что продумать его до конца я пока не в силах: слишком воспалена голова.

Не могу не выразить своего восхищения перед Вашей жизнью и деятельностью. Я всегда знал, что жизнь выдающихся людей — великий бескорыстный подвиг. Но каждый раз, когда сталкиваешься с таким подвигом на деле — снова и снова удивляешься: до какой степени может быть силен человек! И теперь, соприкоснувшись с Вами, я снова наполняюсь радостью — лучшей из всех земных радостей — радостью за человека и человечество.

Ваши книги я буду изучать долго и внимательно. Некоторые вопросы для меня неясны, несмотря на то, что Вашу переписку с корреспондентами я прочел внимательно.⁸

Например, мне неясно, почему моя жизнь возникнет после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уже не возникну снова.

Допускаю, что атом, попадая в организм извне, проникается жизнью этого организма и начинает думать, что он живет в этом организме с самого зачатия. Но ведь эта же картина произойдет с каждым из моих атомов: они войдут в состав различных организмов и проникнутся их жизнью, забыв о жизни в моем теле, — точно так же, как сейчас они не помнят о своих предыдущих существованиях.

Наконец, и самый атом не есть неделимая частица. Он — тоже организация более мелких частиц. Последние, надо думать, в свою очередь состоят из более мелких и т. д. Атом при известных условиях разрушается точно так же, как разрушаюсь (умираю) я. С каждой из составляющих его частиц происходит то же, что и с моими атомами после моей смерти.

Чем совершеннее организация, тем лучше чувствует себя каждая составляющая ее часть. Чем совершеннее атом — тем лучше электрону, чем совершеннее человек — тем лучше атому, чем совершеннее человеческое общество — тем лучше человеку. Личное бессмертие возможно только в одной организации. Не бессмертна ни человек, ни атом, ни электрон. Бессмертна и все более блаженна лишь материя — тот таинственный материал, который мы никак не можем уловить в его окончательном и простейшем виде.

Вот мне и кажется, что Вы говорите о блаженстве не нас самих, а о блаженстве нашего материала в других, более совершенных организациях будущего. Все дело, очевидно, в том, как понимает и чувствует себя человек. Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов. Мы же, Ваши корреспонденты, не можем отрешиться от взгляда на себя как на нечто единое и неделимое. Ведь одно дело — знать, а другое — чувствовать. Консервативное чувство, воспитанное в нас веками, цепляется за наше знание и мешаает ему двигаться вперед. А чувствование себя государством есть, очевидно, новое завоевание человеческого гения.⁹

⁷ Н. А. Заболоцкий имеет в виду получение книг, перечисленных им в предыдущем письме.

⁸ На последней, чистой странице этого письма Н. А. Заболоцкого есть черновой набросок ответа К. Э. Циолковского. Великий ученый пишет главным образом по поводу фразы: «Некоторые вопросы для меня неясны, несмотря на то, что Вашу переписку с корреспондентами я прочел внимательно». Он советует не отчаиваться из-за неясности вопросов, так как для разрешения их не хватит и самой долгой человеческой жизни, важно стремление к истине и коллективные усилия многих людей.

⁹ В работе «Воля Вселенной» К. Э. Циолковский писал: «Смерть есть одна из иллюзий слабого человеческого разума... Нет начала и конца Вселенной, нет начала и конца также жизни» (стр. 7). Нетрудно заметить, что ученый имел в виду переход одной формы материи в другую. Н. А. Заболоцкого же смущает прекращение конкретного индивидуального существования. Однако мысль К. Э. Циолковского о бессмертии всего живущего впоследствии выразилась во многих стихах поэта именно в той форме, в какой он познакомился с ней в брошюрах «Воля

Это ощущение, столь ясно выраженное в Ваших работах, было знакомо гениальному поэту Хлебникову, умершему в 1922 году. Привожу его стихотворение:

Я И РОССИЯ

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я спял рубаху
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачевые ткани.
Гражданки и граждане
Меня — государства
Тысячekoнных кудрей толпились у окон,
Ольги и Игоря,
Не по заказу,
Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу.
Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку:
Дал солнцу народам Меня
Голый стоял около моря —
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара.

(III том, стр. 304)¹⁰

Вселенной», «Растение будущего», «Животное космоса», «Самозарождение» и др. Так, например, в стихотворении «Завещание» говорится:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корням обовьет, печален и суров.
В его больших листьях я дам приют уму.
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был сознанию моему.
Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небе пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой... и т. д.

(Н. Заболоцкий. Избранное, стр. 84)

Вместе с тем Н. А. Заболоцкий, можно сказать, до конца жизни все же не мог примириться с утратой идеи личного бессмертия. Быть «государством атомов», подобно К. Э. Циолковскому, так и не сделалось для него вполне привычным. В стихах «Засуха», «Начало зимы» и в некоторых других сквозит простая, или, пользуясь выражением поэта, «консервативная» боль от сознания неизбежности конца любой индивидуальной жизни. Об этом хорошо рассказал в своих воспоминаниях Николай Чуковский: «Мы с ним (с Н. Заболоцким, — А. П.), оставаясь вдвоем, по русскому обыкновению, часто „философствовали“. В наших рассуждениях и спорах он неизменно объявлял себя „материалистом“ и „мопистом“. Под „монизмом“ разумел он понятие, противоположное „дуализму“, и отзывался о „дуализме“ с презрением. „Дуализмом“ он называл всякое противопоставление духовной жизни материальной, всякое непонимание их тождества, полной слитности. Поэтому, говоря о бессмертии, он вовсе не имел в виду существования души вне тела. Он утверждал, что все духовные и телесные свойства человека бессмертны, потому что в природе ничего не исчезает, а только меняет форму... Созданная им теория бессмертия посредством метаморфоз всю жизнь была для него заслоном, защитой. Мысль о неизбежности смерти — своей и близких — была для него слишком ужасна. Ему необходима была защита от этой мысли, он не хотел смириться, он был из несмиряющихся. Найти защиту в представлении о бессмертной душе, существующей независимо от смертного тела, он не мог — всякая религиозная метафизическая идея претила его конкретному, предметному художественному мышлению. Поэтому он с таким упорством, непреклонностью, с такой личной заинтересованностью держался за свою теорию превращений, слившую бессмертие и ему самому и всему, что он любил, и сердился, когда в этой теории находили брешь...» (Николай Чуковский. О Николае Заболоцком. Отрывок из воспоминаний. В кн.: День поэзии. 1963. «Советский писатель», М., 1963, стр. 275, 277).

¹⁰ Воззрения Велемира Хлебникова были во многом научно-утопическими и — в принципе — расходились с научно-образным мышлением Н. А. Заболоцкого,

Мне хотелось бы знать — правильно ли я понимаю Вас в этом пункте. Я понимаю, что в Вашей системе этот пункт исключительно важен, т. к. из него следуют многие дальнейшие выводы.

Вообще говоря, Ваши мысли о будущем земли, человечества, животных и растений глубоко волнуют меня и они очень близки мне. В моих ненапечатанных поэмах и стихах я, как мог, разрешал их. Сейчас, после ознакомления с Вашими трудами, мне многое придется передумать заново. В отношении людей и книг мне всегда исключительно «везло». Книги ищут человека сами. Вот и теперь, благодаря Вашей исключительной внимательности, Ваши книги нашли меня. Несколько отрывков из моих работ покажут Вам — как я думал и во что верил до сих пор.

ОТРЫВОК ИЗ ПОЭМЫ
ТОРЖЕСТВО ЗЕМЛЕДЕЛИЯ ¹¹

*(Солдат, организатор колхоза, разговаривает
с домашними животными о будущем)*

С о л д а т

Коровы, мне приснился сон.
Я спал, овчиною закутан,
И вдруг открылся небосклон
С большим животным институтом
Там жизнь была всегда здорова
И посреди большого зданья
Стояла стройная корова
В венце неполного сознанья.
Богиня Сыра, Молока,
Главой касаясь потолка,
Стыдливо кутала сорочку
И груди вкладывала в бочку.
И десять струй с тяжелым треском
Сгучали в кованый металл,
И, приготовленный к поездкам,
Бидон как музыка играл,
И опьяненная корова,
Сжимая руки на груди,
Стояла так, на все готова,
Дабы к сознанию итти.

К о р о в ы

Странно слышать эти речи,
Зная мысли человечьи.
Что, однако, было дале?
Как иные поступали?

С о л д а т

Я дале видел красный светоч
В чертоге умного вола,
Коров задумчивое вече
Решало там свои дела.
Осел, над ними гогоча,
Бежал, безумное урча:
Рассудка слабое растение
В его животной голове
Сияло как произведенье
По виду близкое к траве.
Осел скитался по горам,
Глодал чугунные картошки,

всегда стремившегося к строгой обоснованности своих художественных утопий. Однако их сближала сама идея будущей великой победы науки и человека над природой.

¹¹ Поэма Н. Заболоцкого «Торжество земледелия» была опубликована в 1933 году («Звезда», № 2—3); разночтения незначительны.

А под горой машинный храм
 Выделявал кислородные лепешки.
 Там кони — Химии друзья —
 Глядели важно в циферблат,
 Иные, в воздухе вися,
 Крошили солнечный салат.¹²
 Корова в формулах и лентах
 Пекла пирог из элементов
 И перед нею в банке рос
 Большой химический овес.

К о н ь

Прекрасна эта сторона —
 Одни науки да проказы!
 Я как бы выпивши вина
 Солдата слушаю рассказы.
 Впервые ум смутился мой.
 Держу пари — я полон пота.
 Ужель не врешь, солдат молодой,
 Что с плугом кончится работа?
 Ужели кроме наших жил
 Потребен разум и так дале?
 Послушай, я ведь старожил,
 Пристали мне одни медали —
 Сто лет тружуся на сохе —
 И вдруг за химию! Хе-хе!

С о л д а т

Молчи, проклятая каурка,
 Не рви рассказа до конца,
 Не стоят грязного окурка
 Твои веселые словца.
 Мой разум так же, как и твой —
 Горшок с опилками, не боле.
 Но над картиною такой
 Сумей быть мудрым поневоле.
 ... Над Лошадиным Институтом
 Вставала стройная луна.
 Научный отдых дан посудам
 И близок час веретена.
 Осел, товарищем ведем,
 Приходит голоден и хром,
 Его как мальчяка питают,
 Ума растенье развивают.
 Здесь учат бабочек труду,
 Ужу дают урок науки —
 Как делать пряжу и слоду,
 Как шить перчатки или брюки.
 Здесь волк с железным микроскопом
 Звезду вечернюю поет,
 Здесь вол, зачитываясь Попом,
 Назад во времени плывет.
 И хоры стройные людей,
 Покинув пастбища эфира,
 Спускаются на стогны мира
 Отведать пицци лебедей
 и т. д.

(1930 г.)

¹² В опубликованном тексте четверостишие выглядит иначе:

Там кони — химии друзья —
 хлебали ши из ста молекул,
 иные, в воздухе вися,
 смотрели — кто с планет приехал

Таким образом, переселяя людей в эфир, я оставлял землю для животных и растений, развивающихся до степени высоко организованных существ. О превращении растений в животных говорит следующий

ОТРЫВОК ИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ

ШКОЛА ЖУКОВ

Говорят люди будущего.

Х у д о ж н и к и

... Мы рисуем
Историю новых растений.
Дети простых садоводов —
Стали они словно бомбы.

Первое их пробуждение мы не забудем,
Час, когда в ножке листа обозначился мускул,
В теле картошки зачаток мозгов появился
И кукурузы глазок
Открылся на кончике стебля.

И т. д.

(1931 г.)

Больше не буду утомлять Вас выписками. Скажу только, что в кругу этих тем я живу уже давно. Сейчас мне 28 лет. В будущем надеюсь писать об этом еще. Вот почему мне особенно радостно было познакомиться с Вашей работой.

Не могу ли я быть чем-нибудь полезен для Вас в Ленинграде? Правда, я не располагаю видным общественным положением, в литературе я пока почти одинок, но все, что я в силах сделать — я исполнил бы с величайшей готовностью.

Желаю Вам здоровья, долгой жизни, хорошей работы.

Н. Заболоцкий.

Ленинград, Б. Пушкарская, 36, кв. 9.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. ИЗУИТОВ

СОВЕТСКИЙ РОМАН*

В современном литературоведении заметно возрастает интерес к истории жанров. Ведь именно в рамках жанра наиболее ярко проявляются основные закономерности литературного процесса. Изучение жанров было до недавнего времени случайным, лишь в связи с созданием общих историко-литературных трудов или отдельных критико-биографических очерков творчества писателей.

В последнее время внимание ряда исследователей привлечено такой важнейшей и сложнейшей литературной формой, как роман, который сейчас изучается и в теоретическом, и в историко-литературном, и в литературно-критическом плане, причем исследуется как классический русский роман, так и роман советский.¹ Вышедшая в конце 1963 года книга М. Кузнецова «Советский роман» — серьезный труд по истории и теории жанра, итог работы в течение ряда лет. В предисловии автор следующим образом определяет свою задачу: «Мы не прослеживаем здесь последовательно историю советского романа, но стремимся сохранить исторический принцип... мы ставим своей задачей исследование не всех, а лишь некоторых проблем советского романа» (стр. 5—6).

Исследование, которое сам автор назвал очерками, состоит из семи глав.

В первой главе «Старые и новые споры о романе» кратко рассматривается история изучения романа в советском литературоведении. В главе «Жанр и традиции» речь идет об эстетических и историко-литературных традициях, помогающих выявить природу жанра романа вообще и своеобразие советского романа. Глава «Поражение модернизма» посвящена анализу и критике так называемого «модернистского романа» 20-х годов (Белый, Пильняк, Замiatин). В главе «На подступах к монументальной форме» рассматривается процесс становления и существенные признаки романа социалистического реализма в 20—30-е годы. В центре главы «Роман и деяние» — роман 30-х годов. Гуманизм как одна из важнейших особенностей романа социалистического реализма (на примере творчества Федина-романиста) привлекает внимание автора в главе «Судьбы гуманизма». Заключает книгу глава «К спорам нынешнего дня», в которой оцениваются существующие в западноевропейском и советском литературоведении концепции романа и выясняются жанровые особенности современного советского романа. Таким образом, Кузнецов в своей работе стремится сочетать проблемный принцип изучения советского романа с историко-литературным.

Автор пытается выяснить, какие закономерности классического романа сохраняют свое значение и для советского романа. Он показывает, что роман был заново «открыт» в XIX веке, но вовсе не как «буржуазный жанр», а как объективно существовавшая возможность всеобъемлющего изображения действительности в литературе. «Поэтический анализ общественной жизни», «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании», — вот главные задачи и содержание романа, как его понимали передовые литературные деятели XIX века. М. Кузнецов подчеркивает, что импено в реалистическом романе наиболее полно проявляется принцип изображения типических характеров в типических обстоятельствах.

Автор обращает особое внимание на то, что завоеванием реалистического романа является психологический анализ. Весь опыт советского романа, чрезвычайно высокие требования, предъявляемые к искусству эпохи коммунизма, обязывают писателей проникать в глубину душевного мира нашего современника.

Советский роман отличается от романа прошлого прежде всего новым героем. «Советский роман, — пишет автор, — говорит новое слово о народе, ибо его содержанием стала новая жизнь народа и новое понимание его прошлого. Это приводит к глубоким идейно-художественным изменениям в самом развитии романа. Общая

* М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. Изд. АН СССР, М., 1963.

¹ В. Кожин. Происхождение романа. (Теоретико-исторический очерк). «Советский писатель», М., 1963; История русского романа, кн. 1—2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963—1964; Пути развития современного советского романа. Изд. АН СССР, М., 1961; И. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Горький, 1962, и др.

тенденция советского романа — стремление к роману-эпопее, т. е. произведению, где дана широкая всеобъемлющая картина жизни народа» (стр. 89).

Обращаясь к истории советского романа, М. Кузнецов показывает, что «создать монументальную форму для воплощения движения времени, движения истории оказывался не в состоянии ни ирреалистический роман Белого, ни модернистско-натуралистический роман пильняковского образца, ни формалистический роман, в котором отсутствие истинной концепции эпохи неправомерно возмещалось „перегрузкой“ формы» (стр. 143—144).

Отличительной чертой нового советского романа автор считает документализм, который придает роману как исследованию действительности силу и неопровержимость жизненного факта и аргумента. Важнейший признак советского романа — историзм, основывающийся на глубоком, марксистском понимании общества и его истории.

Для современной романстики исследователь считает знаменательным появление произведений, в которых основой сюжета становится научное открытие, а психологический процесс творчества — главнейшей формой раскрытия характера. Научный спор, полемика, диспут — основа главных конфликтов в романах «Русский лес» Л. Леонова, «Искатели» и «Иду на грозу» Д. Гранина, «Жизнь Бережкова» А. Бека.

М. Кузнецов подчеркивает, что социалистический гуманизм — внутренняя сущность советского романа. Автор критикует теорию и практику так называемого «нового романа» на Западе (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор), романа «безгеройного», «бесхарактерного», и своеобразные отзвуки этой концепции в советской критике последних лет (В. Назаренко, Г. Белая). М. Кузнецов, в частности, пишет, что «опыт лучших наших романистов — Горького, Шолохова, А. Толстого, Фадеева, Федина, Леонова — говорит... что роман характеров дает нам наивысшие образцы советского романа» (стр. 286).

Разумеется, ряд выводов и наблюдений автора опирается на достижения всего советского литературоведения, но в самом обосновании и выражении их М. Кузнецовым заключено немало нового и интересного. Некоторые соображения М. Кузнецова остались неразвернутыми, лишь слегка намеченными.

Отдельные положения книги вызывают возражения. История изучения русского советского романа как жанра почти не привлекала к себе внимания исследователей. Кузнецов фактически первый рассматривает эволюцию теории романа в советском литературоведении, но делает это сравнительно бегло и лишь под определенным, строго ограниченным углом зрения. Отталкиваясь от современных споров о «кризисе романа», автор стремится показать, что и в советском литературоведении имелись сторонники и предсказатели гибели романа как жанра (формалисты 20-х годов, «лефовцы», вульгарные социологи 30-х годов), пессимистические прогнозы которых были опровергнуты живой практикой советской романистики. Поэтому обречены на неминуемое поражение и современные ниспровергатели и отрицатели жанра романа. В этом отношении автор безусловно прав, но его общий взгляд на историю изучения жанра романа и современное состояние этой проблемы довольно односторонен. Все-таки главным в истории изучения советского романа как жанра был не вопрос: быть или не быть жанру советского романа, а выяснение того, в чем состоит новаторство советского романа, какова его эстетическая природа, внутренняя структура. Недостаточно учитывая это, М. Кузнецов слишком однобоко рассматривает дискуссии о романе, имевшие место в 20—30-е годы.

Как показал симпозиум, посвященный проблемам современного романа, организованный Европейским сообществом писателей в Ленинграде (август 1963 года), даже среди западных писателей ниспровергатели жанра романа составляют меньшинство. Современный роман нужно не просто защищать, а прежде всего исследовать его структуру, его своеобразие, учитывая то новое, что в нем закономерно возникает и развивается.

М. Кузнецов критикует формалистов 20-х годов за то, что они отрицали существование жанра романа вообще и в особенности советского. В известном смысле автор прав. И все-таки, на наш взгляд, главным, наиболее опасным и неверным в формалистической теории романа и раньше и теперь является представление о романе как совершенно механической комбинации раз и навсегда данных элементов, как безжизненной конструкции.

Автор подвергает критике вульгарный социологизм в истолковании жанра романа, но при этом сам впадает в крайность: он по сути дела отождествляет вульгарный социологизм с социологизмом вообще. Отсюда проистекает, в частности, не совсем точная оценка Кузнецовым дискуссии 1935 года о романе на страницах журнала «Литературный критик». «Журнал „Литературный критик“, — пишет Кузнецов, — сыграл плодотворную роль в разоблачении лженаучности вульгарно-социологических построений в области литературы. Однако в области теории романа журнал, как ни странно, рьяно защищал взгляды вульгарного социологизма, пусть несколько модернизированного, так сказать, окультуренного» (стр. 17). Однако в этом явлении не окажется ничего странного, если поймать

к дискуссии конкретно-исторически. Для многих ее участников вульгарный социологизм был своего рода этапом на пути к подлинно социологическому исследованию литературы, специфическим способом освоения ими марксистской социологии. Кроме того, дискуссия показала, что именно социологический принцип изучения литературы, несмотря на все упрощения, передежки, искажения, допущенные участниками дискуссии, является единственным подлинно научным принципом анализа и объяснения романа как жанра. Весьма показательно также, что наиболее интересные и плодотворные выступления участников дискуссии (Гриба, Тимофеева, Фохта, Кеменова, Лифшица) велись с позиций пусть не всегда достаточно гибкого, диалектически тонкого, но все же именно социологизма. Надо сказать, что отрицательное отношение Кузнецова к социологии литературы проявляется не только в теории, но и на практике. Так, например, его социологический анализ эстетической сущности романа отличается абстрактностью и неопределенностью, что является серьезным методологическим изъяном книги. «Мы не будем здесь повторять бесспорных и очевидных вещей — что в искусстве каждой эпохи воплощаются и общественные взгляды своего времени, что искусство участвует в укреплении или разрушении надстройки того или иного общества и т. д.» (стр. 35), — полемически заявляет Кузнецов. Конечно, только повторять эти «бесспорные и очевидные вещи» в книге не стоило, но конкретно-исторически и конкретно-эстетически исследовать проблемы, названные самим автором, а также исследовать особую социальную сущность и общественную природу жанра романа на каждом этапе его исторического развития было бы крайне желательно.

В книге М. Кузнецова нерельефно выделены важнейшие проблемы жанра романа (сюжет, характер и т. д.), недостаточно показано внутреннее единство жанрообразующих элементов в советском романе. Совершенно неожиданно в середине книги вдруг возникает разговор о сюжете в романе. Затем он также внезапно прекращается. М. Кузнецов критикует Е. Добина и Б. Сарнова за слишком, с его точки зрения, расширительное толкование сюжета (сюжет — «концепция действительности»), сюжет — «познание действительности»), но сам не предлагает взамен никакого позитивного решения и фактически обходит молчанием горьковское определение сюжета, ставшее классическим (см. стр. 141—142).

Автор справедливо критикует тех исследователей, которые отрывают советский роман от традиций классической русской и западной романистики. Но при этом сам Кузнецов вольно или невольно недооценивает новое эстетическое качество жанра советского романа, его принципиальную новизну в сопоставлении с романистикой прошлого. Кузнецов убедительно и остроумно разоблачает «ходовые утверждения»: «роман прошлого был силен только своим критическим пафосом и не знал положительного героя... народ, трудящиеся массы не были героями романа прошлого... писатели прошлого не затронули тему труда... исторический роман прошлого ставил в центре частное лицо... советский роман отвергает все „старые“ принципы построения сюжета и композиции... старый классический роман вращался „преимущественно“ в рамках семейно-бытовых и любовных отношений» (стр. 85). Но, к сожалению, автор книги не дает собственного решения вопроса о качественной жанрово-структурной новизне советского романа по сравнению с романом классическим, не выдвигает и не обосновывает достаточно четко и определенно важнейшие, по его мнению, черты и признаки именно советского романа как жанра.

М. Кузнецов пишет в предисловии, что в своей книге он стремится сохранить исторический принцип. Однако историзм в его работе весьма относителен и непоследователен. Чаще всего автор сначала формулирует какой-либо признак, характеризующий, с его точки зрения, советский роман (документализм, сюжетность, историзм), а затем подтверждает, вернее иллюстрирует его разными примерами, взятыми из разных периодов истории советской романистики. Но, таким образом, в книге почти отсутствует движение жанра в целом, не прослеживается его сложная внутренняя эволюция.

Жанр романа представляет собой диалектическое единство сравнительно устойчивых структурных элементов и их индивидуальной, творческой реализации тем или иным автором. К сожалению, М. Кузнецов слабо показывает это единство, анализируя творчество Горького, Фадеева, Леонова и других романистов.

В общих рассуждениях исследователь недостаточно учитывает также различный художественный уровень отдельных произведений. У него, например, по сути дела в одном эстетическом ряду стоят «Русский лес» Л. Леонова и «Жизнь Березикова» А. Бека (см. стр. 220—221). Думается, явно переоценено автором жанровое значение «Волоколамского шоссе» А. Бека (см. стр. 207).

М. Кузнецов интересно пишет о модернистском романе 20-х годов (Белый, Пильняк, Замятин), показывает и отрицательную, и в известном смысле положительную роль «орнаментики» для советской прозы. Но при этом создается впечатление, что реалистический роман как бы сменил собой роман модернистский, появился после него (см. стр. 103). В действительности картина была гораздо сложнее. Уже в начале 20-х годов, одновременно с модернистским романом Пильняка и других авторов, существовала и интенсивно развивалась проза (роман, повесть), в основе своей реалистическая (А. Неверов — «Гуси-лебеди», 1918—1923,

Вс. Иванов — «Партизанские повести», 1921—1923, Л. Сейфуллина — «Перегной», 1922, Ю. Либединский — «Неделя», 1922, и т. д.). В данном случае абсолютно точное жанровое определение этих произведений не столь важно. Либединский, Неверов, Сейфуллина не называли свои книги романами, но ведь определение «Голого года» Пильняка как романа тоже весьма условно и относительно. Главное, что именно из реалистической прозы начала 20-х годов уже отчетливо выкристаллизовывался новый литературный жанр — советский роман, — обладающий специфической внутренней структурой. И этот роман с самого начала решительно противостоял модернистскому роману.

Всякий исследователь неизбежно бывает в той или иной степени субъективен в отборе материала, в конкретных оценках. Но, к сожалению, у М. Кузнецова его авторская субъективность нередко переходит в субъективизм. Особенно неполное представление выносит читатель из книги М. Кузнецова о современном советском романе как жанре.

Автор заявляет: «Литературные „обоймы“ себя достаточно скомпрометировали. . . Вот почему нельзя обходиться „обоймами“» (стр. 277). Но сам он фактически тоже предлагает «обойму», причем весьма разнокалиберную, снаряженную и боевыми и холостыми патронами. Современная романистика представлена у М. Кузнецова именами Б. Иванова, Д. Еремипа, К. Львовой, В. Тендрякова, М. Жестева, К. Симонова, В. Кочетова, В. Кожевникова, Н. Сажина и некоторых других писателей.

Как видим, уже выбор имен довольно случаен. Так, например, роман Б. Иванова «Даль свободного романа» сам М. Кузнецов называет анекдотом, роман «Семья» Д. Еремипа автор тоже считает анекдотом. . . Спрашивается, зачем тогда уделять так много внимания в главе о современном советском романе (кстати сказать, одной из самых коротких в книге) разного рода исключениям и курьезам. О «Ледовой книге» Ю. Смуула (которая вовсе не является романом) в работе М. Кузнецова говорится подробнее и обстоятельнее, чем о последних романах Леоннова, Федина, Кочетова, Тендрякова, вместе взятых. Очень мало сказано о второй книге «Поднятой целины» Шолохова. Нет ни слова о произведениях Б. Полевого, М. Стельмаха, О. Гончара, Ч. Айтматова, Ф. Абрамова, представляющих значительный интерес для понимания специфики жанра современного советского романа. Все это приводит к нарушению объективных пропорций в современной романистике, смазыванию и затемнению истинной роли какого-либо романа или романиста в современной литературе. А главное, рассматривая романы последних лет, М. Кузнецов ограничивается поверхностным пересказом или суммарной оценкой произведений и почти не анализирует их особую жанровую природу.

В книге М. Кузнецова собран большой материал, содержатся оригинальные выводы и наблюдения, но в целом ее можно рассматривать лишь как начало серьезного и обстоятельного разговора о жанре советского романа, его теории и истории.

Л. ЕРШОВ

ПОЛЬСКИЙ ПИСАТЕЛЬ О СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ *

Сложными, порой противоречивыми путями шел процесс взаимодействия польской и советской культур в первые годы после Октября. Передовые поэты и писатели — Ю. Тувим, В. Броневский, Б. Ясенский и другие — немало сделали для популяризации в Польше советской литературы. В то же время их благородная миссия сдерживалась не только действиями тех, кому, по словам Маяковского, «молодежь от Москвы отвадить надо». Вольно или невольно с официальной доктриной эндеков соприкасались позиции тех, кто традиционно или односторонне трактовал вопрос о национальной независимости. Так, Стефан Жеромский в книге «Снобизм и прогресс» (1923) упрекал молодую польскую литературу начала 20-х годов за ее симпатии к русской культуре, даже негодовал по поводу обилия переводов Маяковского, Есенина и других советских авторов. Нынче, конечно, странно читать эти упреки маститого прогрессивного писателя.

В современной Польше много делается для сближения двух братских славянских литератур. Все больше выходит переводов, чаще печатаются литературно-критические статьи и книги. В этом ряду стоит и работа Северина Полляка «Путешествие за три моря» — обширное собрание статей и очерков о советской литературе.

Книге предпослан эпиграф из «Хожения за три моря» Афанасия Никитина. Подобно русскому путешественнику, отважно отправившемуся в далекие края, наш польский друг, известный поэт и переводчик С. Полляк также направляет свою

* Szweryn Pollak. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej. Czytelnik, Warszawa, 1962. 308 str.

исследовательскую ладью в безбрежный океан русской литературы. Три символических моря пересекает польский поэт-ученый: советскую поэзию, представленную именами Блока, Маяковского, Есенина и Пастернака; советскую прозу (очерки о Бабеле, Пильняке, А. Грине, И. Катаеве, Л. Леонове) и, наконец, область переводов русских (Пушкин) и польских (Мицкевич, Словацкий) классиков на славянские языки.

Естественно, немало затруднений встретилось на пути автора, поскольку книг такого рода еще не появлялось. Но в отличие от своего далекого предшественника наш современник отправляется не в неведомые края, а в хорошо знакомую ему область. Здесь ему большую услугу оказали его личные впечатления от встреч со многими советскими писателями. При этом С. Полляк показывает умелое владение искусством литературно-критического анализа и тонкое понимание специфики исследуемого предмета, что позволило ему хорошо ориентироваться в сложном материале поэзии и прозы XX века.

Вместе с тем автор рецензируемой книги выступает первопроходцем. С. Полляк выбирает такие объекты исследования, которые либо мало изучены (драматургия С. Есенина, стихи Б. Пастернака, проза Б. Пильняка, Ив. Катаева, А. Грина), либо требуют дополнительных разысканий (статьи о Блоке, Маяковском, Леонове). При этом автор обнаружил не только большой литературоведческий вкус, но и отличное знание литературы о предмете, что обеспечило ему свободу дискуссии с некоторыми известными нашими учеными.

Наибольшую ценность, по нашему мнению, представляют статьи о Блоке, Пастернаке, Пильняке, Грине и Леонове. Здесь читатель пощепнет немало полезного, ибо о творчестве названных художников С. Полляк повествует очень оригинально, раскрывая их новые, порою даже неведомые нашему читателю грани. Тем интереснее следить за ходом мысли польского автора. Он, как правило, старается показать самые глубокие стороны творческой природы художника, уделяя большое внимание не просто характеристике его мировоззрения в стандартных социологических формулах, но прежде всего всестороннему анализу философской позиции того или иного писателя или поэта.

В этой связи интересно остановиться на статьях о Блоке и Леонове.

Поэзии и драматургии Блока посвящены отдельные работы, из них особенно выделяется статья «Блок-драматург» — живо и остро написанный очерк не о драматургии Блока, а именно о Блоке-драматурге. Как известно, поэзия и драматургия у Блока взаимно дополняли друг друга. С. Полляк и рассматривает драматургию Блока как своеобразную область проявления единой творческой природы художника в специфической форме символистского театра. Одной из характерных особенностей этого театра был дуализм. Точнее говоря, здесь господствовало представление о действительности как о некоей имманентной, трансцендентальной сфере, но в то же время иногда допускающей «прорывы» грубоватой и даже низменной жизненной эмпирии.

С. Полляк подробно разбирает специфику символистского театра, систему его сценических принципов, метод воплощения идей в образы-маски, когда актер уподобляется марионетке. В последнем автор видит причину тяготения драматургов-символистов к условному искусству комедии дель арте, манере арлекинады. Но этим не исчерпываются наблюдения автора над Блоком-драматургом. Он показывает, что традиционные аксессуары символистского театра дополняются еще своеобразной «трансцендентальной иронией», использованием элементов гротесково-комических и просто лирических. С. Полляк называет пьесы Блока монодрамами, в которых «лирика транспонируется непосредственно в сценической форме». «Здесь, — замечает он, — представлены отнюдь не столкновения характеров или воль героев, но „проекция души“ одного лишь персонажа» (стр. 25).

Метод монистического исследования творчества писателя особенно пригодился при анализе прозы и драматургии такого большого и сложного художника, как Леонид Леонов (статья «Леонов-моралист»). Достоинство этого разбора в том, что польский автор преодолевает сложившуюся традицию раздельного изучения этих областей. С. Полляк подробно проследживает развитие некоторых ведущих мотивов у Леонова и их художественное воплощение в прозе (от «Барсуков» через «Вора» и «Соть» к «Русскому лесу») и драматургии (от «Половчанских садов» и «Волка» до «Золотой кареты»).

Главная цель, которую ставит перед собой С. Полляк в статье «Есенин и его поэтические тропы» — это раскрытие идей «Пугачева» (1921) на фоне поэзии Сергея Есенина тех лет. Подчеркивая любовь поэта к новой России, которая «была для него всем», С. Полляк вместе с тем видит в творчестве автора «Пугачева» элементы «скифской» идеологии, столь популярной в кругах петербургской интеллигенции, близких Есенину.

Умение выявить социальное содержание творчества художника ощутимо и в заметках о поэзии Б. Пастернака. Высоко оценивая поэму «Лейтенант Шмидт» за ее общественные идеи и художественную цельность, С. Полляк более критически настроен к последующим поэмам — «Спекторский», «1905 год». В частности отмечается, что переломить «склонность к индивидуализму» поэт так и не сумел,

что обеднило не только содержание названных произведений, но и рассыпало их на отдельные лирические главы.

Много верных замечаний о прозе Б. Пшляка, А. Грина, И. Катаева найдет читатель в статьях, посвященных этим писателям. Вместе с тем именно на примере названных работ видно и другое: повышенный интерес автора книги к явлениям, так сказать, второго плана, так или иначе связанным с модернизмом. Конечно, выбор объектов обусловлен спецификой авторского видения, но хотелось бы, чтобы высокое аналитическое мастерство польского исследователя чаще касалось магистральных линий нашей поэзии и прозы.

Очерки С. Полляка не претендуют на полноту историко-литературного анализа. Да автор, по-видимому, и не преследовал такой цели. Как вдумчивый и заинтересованный путешественник, он вглядывается в открывшиеся перед ним дали, в живой, очень личной, непринужденной манере сообщая нам о своих наблюдениях и открытиях. При этом наше внимание привлекает не только свежесть и острота взгляда исследователя, но также и своеобразие избранной им в данной книге литературно-критической формы.

Поскольку о советской литературе пишет не просто ученый, а прежде всего поэт, постольку личность того или иного писателя привлекает внимание автора книги не менее, чем собственно его произведения. Знакомясь с отдельными разделами «Путешествия за три моря», видишь, что здесь представлены не просто литературно-критические этюды, не историко-литературные очерки, не биографические зарисовки, но законченные философско-эстетические эссе, в которых слились воедино эти три составные части. Скорее всего перед нами критические портреты — жанр, особенно плодотворно развитый в нашей литературе М. Горьким, а ныне успешно продолженный такими писателями, как К. Федин, К. Паустовский и др.

Книга С. Полляка написана не только великолепным языком — просто и сильно. Она построена удивительно гармонично и, я бы сказал, грациозно. В каждой главе оригинальная композиция, свой строго развитый сюжет и даже особая стилистическая манера, каждый раз обусловленная специфичным пафосом изучаемого художника. Искренне радуешься знакомству с литературоведческой книгой, созданной в то же время по законам художественного произведения.

Естественно, что в работе такого рода центральным моментом, по-видимому, должен стать анализ мастерства писателя. Так оно и есть на самом деле. Глубоко и тонко анализируется художественная форма, стиль, язык, сама музыка и мелодика русского стиха. Не случайно в книгу включен целый этюд о музыке в поэзии Б. Пастернака, где поставлены проблемы влияния эстетики контрапункта на творческие принципы поэта, исследованы взаимодействия «структуры малых музыкальных форм (например, сонаты) и отдельных стихотворных циклов (например, «Темы с вариациями»).

Путешествуя вместе с автором книги, внимательный читатель порою обнаруживает некоторое несоответствие между масштабами описаний и реальными пропорциями изучаемых объектов. На литературно-географической карте С. Полляка холмы кое-где представлены Монбланами, а обширные моря — скромными водоемами. В первом случае сильно повезло И. Бабелю, во втором случае столь же сильно не повезло Маяковскому.

С суммарной оценкой творчества и личности великого поэта революции, предложенной в настоящей работе, нельзя не согласиться. С. Полляк энергично развенчивает миф о «двух Маяковских», насаждавшийся в Польше усилиями таких литераторов, как А. Стерн, В. Ворошильский, и другими, справедливо говорит о единстве и цельности поэзии Маяковского. Однако цельность эта достигается порой ценой довольно существенных утрат, например преувеличением роли эстетики футуризма. По мнению С. Полляка, творчество Маяковского «вплоть до последних дней было насыщено элементами этой поэтики», которая стала даже «органической тканью» (стр. 59).

Трудно согласиться также с мнением польского исследователя, когда он пишет, что у Маяковского и Есенина можно пасти «много символистских элементов» (стр. 120). Положение это не вызвало бы возражений, будь оно применено к творчеству рядовых имажинистов или комфуристов. Однако по отношению к Маяковскому и Есенину все это звучит большой неловкостью. Из верного наблюдения, гласящего, что от акмеистов крупнейших советских поэтов-новаторов отделяла неизмеримо большая дистанция, нежели от поэтов-символистов младшей генерации — Блока и Брюсова, — С. Полляк делает неточный вывод о близости зрелого Маяковского и зрелого Есенина к поэтике символизма. При этом автор как будто бы забывает о своем же конкретно-историческом анализе пути Блока в предшествующей статье, где верно показано, как сильно менялась его поэзия, становясь все более последовательно реалистической и социальной.

Когда знакомимся со статьей «...измы и ...схизмы», посвященной обзору важнейших направлений в русской и советской поэзии XX века, то убеждаешься, что автор книги вообще склонен преувеличивать роль модернистских течений в нашем искусстве. Так, например, С. Полляк утверждает, что символизм,

акмеизм, футуризм и имажинизм «господствовали в русской поэзии не только до революции, но целое десятилетие спустя» (стр. 120).

На самом деле все обстояло, конечно, не так. Старая поэзия довольно интенсивно догорала в ближайшие после Октября годы, а в первой половине 20-х годов она уже была повсеместно сметена сначала пролеткультовской поэзией, а затем стихами так называемых комсомольских поэтов, не говоря уже о творчестве Д. Бедного, В. Маяковского, С. Есенина, Н. Асеева, Э. Багрицкого, которые если и отдавали в чем-то дань эстетическим канонам ушедших в небытие литературных групп, то в целом прокладывали свои особые пути.

Вряд ли можно согласиться с завышенной оценкой С. Поляком тома «Литературного наследства» «Новое о Маяковском», вызвавшего суровые критические отзывы нашей печати. Точно так же не убеждает мнение польского автора относительно того, что Вс. Мейерхольд, поставивший в 1906 году пьесу Блока «Незнакомка», уже в ту пору выступил «как новатор» (стр. 30). Ведь именно на те годы приходится лишь начало творческих поисков и экспериментов режиссера, только что пережившего период увлечения Художественным театром и обратившего свои взоры к «условному» символистскому театру.

Можно было бы найти еще ряд примеров, когда автору изменяет искусство штурмана и в результате он отклоняется от истинного курса. К счастью, такие моменты нечасты, и можно с уверенностью сказать, что рейс польского поэта к берегам советской поэзии, прозы и драматургии оказался удачным. Пожелаем ему новых встреч на великом континенте искусства социалистического реализма.

С. АНДРЕЕВА

ЗАРУБЕЖНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ *

Чешский литературовед Мирослав Микулашек написал книгу о путях развития советской комедии. В центре его раздумий и наблюдений — становление советской комедии, идейно-художественные поиски в драматургии конца 20-х — начала 30-х годов, приведшие к значительным успехам в развитии комедийных жанров.

М. Микулашек избрал верный путь исследования: не замыкаясь в материале только драматургическом, он вышел далеко за рамки собственно комедии. И дело здесь не только в широком привлечении архивных материалов, публикаций тех лет, извлеченных из разнообразных источников (вплоть до машинописных экземпляров пьес 20-х годов, авторефератов диссертаций и т. п.). В основе подхода к советской комедии лежит глубокое понимание автором соотношения развития драматургии с развитием самой действительности 20—30-х годов, учет ярко выраженной связи литературы и драматургии этого периода со стремительным социальным обновлением жизни, ее революционным переустройством, формированием новых характеров, новой морали и нравственности.

Во введении к книге автор пишет: «Очерк исторического развития, раздумья о новаторских чертах советской комедии сочетаются с попыткой проанализировать особенности самой художественной формы, эволюция которой обусловлена сложным комплексом формирующих факторов художественного и историко-общественного порядка» (стр. 5).

Вот почему периодика 20—30-х годов, статьи и публикации общественно-литературных и художественных журналов этих лет, газетные материалы и партийные документы, приведенные М. Микулашекком в его книге, воспринимаются как важнейшие элементы исследования.

Постоянное сопоставление драматургии с действительностью позволило автору уяснить место многих ранних комедий в истории становления жанра. Он исходит из положения о том, что художественное новаторство неизбежно связано с идейной насыщенностью произведения. Неудачи многих первых комедий Микулашек видит в том, что их авторы шли не от жизни, а приспосабливали свой материал к старым комедийным образцам. В результате убедительной аргументации, подкрепленной тщательным анализом пьес, автор сумел отграничить в потоке комедий явления художественно значимые от преходящих. Он неоднократно показывает, как произведения, актуальные для своего времени, не стали подлинными произведениями искусства. Здесь исследователь независим от литературных авторитетов и громких имен. В этом нас убеждает доказательная критика пьес А. Толстого («Чудеса в решете», «Фабрика молодости»), В. Катаева, В. Билль-Белоцерковского («Луна слева») и др.

Но иногда в решении этого вопроса М. Микулашек проявляет досадную прямолинейность. Это происходит тогда, когда исследователь чересчур прямо, не

* Мирослав М и к у л а ш е к. Пути развития советской комедии 1925—1934 годов. Прага, 1962.

опосредованно сопоставляет формы социального развития общества с художественной структурой пьес. Так, анализу драматургии 1928—1930 годов предпосланы следующие слова автора: «В данном фазисе развития советского общества не было уже, особенно в городе, резкого противоборства классов, их непосредственных схваток. Труднее стало распознавать врага, который начал прятать свое истинное лицо под маской лицемерия... Эти общественные изменения отражаются и на структуре драматических произведений. Исчезает резкое композиционное разграничение двух общественных лагерей (прогрессивного и реакционного), реализованное в двух сюжетных линиях, как это часто имело место раньше, структура стала сложнее («Человек с портфелем» А. Файко, «Чудак» А. Афиногенова и др.)» (стр. 101).

Здесь, как видим, М. Микулашек изменяет им же самим избранным принципам исследования, требующим исходить из внутренних законов драматургии, исследовать прежде всего глубинные, опосредованные ее связи с политическими конфликтами эпохи.

Вдумчивое изучение драматургических текстов, осмысление развития драматургии в целом, ее новаторских черт помогли автору создать стройную концепцию развития советской комедии 20-х—начала 30-х годов. Надо сказать, М. Микулашек во многих случаях восполняет пробелы, имеющиеся в этой области в советском литературоведении, а по ряду вопросов вносит свои коррективы в трактовку как отдельных произведений, так и периодов драматургии.

Серьезное внимание в книге уделено вопросу о многообразии стилей в жанре комедии. Анализируя пьесы советских комедиографов, М. Микулашек рассматривает внутренние художественные возможности каждой пьесы, ее жанровое «лицо». На большом материале иллюстрируется действительное богатство жанровых и стиливых возможностей комедии. Автор отмечает, что начиная с 20-х годов советская драматургия достигает значительных результатов как в области сатирической комедии, так и в сфере лирической комедии и водевиля.

Особое значение автор придает сатирической комедии. «Жизненной, реальной основой развития советской комедии, ищущей современной теме, новые конфликты и художественные формы, является пафос отрицания всего, что мешает утверждению новых социалистических отношений. Поэтому главным направлением в развитии комедии остается сатирическое направление» (стр. 91). Много места Микулашек отводит горячей полемике с теми лжетеоретиками, вроде В. Блюма, которые в 20-е годы нанесли большой ущерб развитию советской сатирической комедии, доказывая невозможность развития сатиры в условиях социалистической действительности. Однако, полемизируя с подобными теориями, он невольно впадает в другую крайность, объявляя сатирическое направление главным направлением в развитии комедии. Нисколько не умаляя роли и значения сатиры как важнейшего вида драматургического искусства (впрочем, не только драматургического), по-видимому, не следует говорить о главных и второстепенных творческих направлениях. Тем более, что автор до некоторой степени противоречит сам себе, так как он очень убедительно показал плодотворные перспективы развития советской лирической комедии, водевиля и других драматических жанров.

Ревностно отстаивая свою мысль о стилевом многообразии комедии 20—30-х годов, он полемизирует по этому поводу с некоторыми советскими исследователями. Так, в главе о драматургии Маяковского он ведет спор с Б. Ростопким, автором книги «Маяковский и театр». Понимая условность как нечто «упрощающее, а тем самым обедняющее ту или иную мысль», Б. Ростопкий приходит к выводу о том, что условность и фантастика — это частности в комедиях Маяковского и что «Маяковский шел в своей драматургии путем сокращения, уменьшения удельного веса этих элементов» (стр. 130).

М. Микулашек убедительно доказывает, что условность составляет неотъемлемую художественную особенность драматургии Маяковского, что эта условность не должна противопоставляться реалистическому методу, что, понимая так узко условность, исследователь в конечном счете обедняет художественные возможности драматургии. М. Микулашек ссылается при этом на интересные мысли Луначарского об одном из художественных приемов «пролетарского стиля» — приеме «стилизующем», «в который входит карикатура, гипербола, деформация». Луначарский подчеркивал важность таких форм сатиры (он говорил о формах «отрицательного реализма»), «которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности»¹.

Разделы книги М. Микулашека, посвященные драматургии Маяковского, — наиболее яркая и интересная часть работы. О Маяковском, в том числе о его драматургии, в советском литературоведении опубликовано много работ. Тем труднее задача исследователя. Анализ пьес Маяковского органически связан с рассмотрением общего процесса развития советской комедии и осмыслен именно как явление, обусловленное этим процессом. М. Микулашек справедливо говорит о по-

¹ А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. Изд. «Искусство», М., 1958, стр. 738.

ваторском «рывке», совершенном Маяковским в области драматургии (кстати, именно этим резким художественным шагом вперед, не понятым современниками, объясняет М. Микулашек неудачу первых постановок пьес Маяковского, а не только режиссерским экспериментом Вс. Мейерхольда). Но главное, на чем сосредоточил свое внимание исследователь, — это соотношение негативного и позитивного начал в комедиях Маяковского. Не повторяя своих предшественников, исследователь проводит интересный анализ пьес и доказывает, что открытие Маяковского — не во введении положительных героев в сатирическую комедию (это было и до него) и не в противопоставлении их отрицательным. Маяковский начисто освободил своих положительных героев от резонерских функций и наделил их более жизненными драматургическими функциями. Он увеличил драматургическую активность положительных героев, которые при столкновении с отрицательными «принуждают» последних к действию, к самораскрытию, к саморазоблачению, так как сами стимулы поведения положительных и отрицательных персонажей антагонистичны. Этот новый аспект в исследовании природы драматургии Маяковского представляет большой интерес не только с точки зрения частного анализа, но может быть принят, на наш взгляд, на вооружение и теорией драматургии.

В заключительной главе книги, говоря о серьезных успехах советской комедии, М. Микулашек приводит данные творческой полемики о путях развития советской драматургии, в которой в начале 30-х годов принимали участие Н. Погодин и Вс. Вишневский, с одной стороны, и А. Афиногенов и Вл. Киршон, с другой. Эта полемика, длившаяся на протяжении почти десятилетия, главными аргументами которой были прежде всего сами пьесы драматургов, свидетельствовала о непрерывном творческом обновлении, переживаемом советской драматургией этих лет. Однако эта глава не содержит в себе принципиально новых наблюдений и выводов, в основном повторяет положения других литературоведов. А между тем материалы полемики далеко не полностью использованы критиками и позволяют сделать интересные выводы о рождении новых жанровых особенностей. Думается, что в данном случае М. Микулашеку помешало погрузиться в суть полемики его уж очень строгое, можно сказать, стерильное разграничение жанров.

Микулашек чрезмерно рационалистично воспринимает природу жанра. Избрав объектом своего исследования комедию, он придирчиво отбирает пьесы для анализа, отстраняя все, что не относится к этому жанру (иногда это определяется чисто формальным признаком — надписью на титульном листе пьесы). Такой отбор в значительной степени обеднил книгу, лишив автора возможности увидеть в советской драматургии (особенно в 30-е годы) интересное и симптоматичное явление — сянтегичность жанров. Например, когда на титульном листе пьесы Погодина «Темп» было написано «комедия», она становилась объектом исследования Микулашека, когда же на других вещах этого же автора, таких, как «Поэма о топоре», «Мой друг», стояло просто «пьеса», М. Микулашек, как ни странно, отказывался от их анализа. Эта же участь постигла и ряд пьес других драматургов. Тем самым М. Микулашек упростил процесс развития драматургии начала 30-х годов, не заметив в нем некоторых интересных творческих направлений, имеющих принципиальное значение для развития современной советской драматургии.

Нам кажется, в частности, что «закон чистоты жанра», которого чересчур строго придерживается М. Микулашек, помешал ему увидеть новаторство в слиянии трагического и комического в рамках одного и того же произведения. Говоря о «смене разнообразных эмоциональных начал» у Н. Погодина и А. Безыменского, автор пишет: «Однако плодотворность этих поисков не должна скрывать того, что на этом пути возникала опасность утраты жанровой чистоты комедии, в результате чего происходило „осерьезнивание“ комедии, вытеснение комического начала как главного нерва произведения, иначе говоря, опасность утраты комедией ее специфики» (стр. 180).

Большое внимание исследователь уделяет проблеме типизации в жанре комедии, особенно в сатирической комедии. Здесь в центре его внимания находится вопрос о степени художественного обобщения жизненного материала; разрешение этой проблемы позволяет понять истоки жизнеспособности комедий тех лет. М. Микулашек, опираясь как на положительный, так и на отрицательный опыт советских драматургов, делает справедливый вывод о том, что настоящая сатира невозможна без больших обобщений. Критикуя пьесы Л. Никулина, В. Ардова и других авторов за их мелкотемность, ограниченность, тягу к развлекательности, автор пишет: «Становилось ясным, что на этом пути настоящую, большую сатирическую комедию не создать, что необходимо брать под обстрел не закоулки жизни, не тыл, а зло, преграждающее путь на главной магистрали движения нового общества» (стр. 103).

Но все же и прекрасное знание фактического материала и необходимая ориентация в критической литературе исследуемого периода не уберегли автора книги от некоторых поспешных обобщений. Речь идет об оценке советской драматургии середины 20-х годов. Автор книги, на наш взгляд, приходит к неверному выводу: «Пафос отрицания, не соединяющийся с конкретным выражением положительного начала, определил собой тип сатирической комедии с одними лишь

отрицательными фигурами, закономерный на этом этапе развития советской драматургии» (стр. 39).

Действительно, сатирическая драматургия этих лет дает известный материал для вывода о преобладании комедии отрицания. Но правильно ли считать закономерным это явление? Ведь сам исследователь несколько раньше говорит о том, что в этот период слабым местом в драматургии было отсутствие художников, обладавших умением разобраться в сложной обстановке эпохи и передать эту сложность в своих произведениях. Поэтому мы вправе высказать исследователю упрек. Если бы Мирослав Микулашек не отграничил процесс развития комедии от общего литературного процесса, то он не впал бы в подобную крайность. Так же как драматургия тех лет не могла развиваться в стороне от нужд и требований действительности, так же она не могла стоять в стороне от общего процесса развития советской литературы в целом. Рассмотрение же драматургической продукции середины 20-х годов в тесной связи с литературным процессом позволило бы избежать поспешного вывода о якобы закономерности одностороннего (и заведомо ущербного) развития драматургии тех лет, наоборот, это объяснило бы многочисленные факты, свидетельствующие о том, что советская литература этого периода дала блестящие образцы произведений, в которых пафос революционного утверждения — главный пафос (достаточно указать на «Чапаева» Д. Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Цемент» Ф. Гладкова, поэму Вл. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и др.). Уже на этом фоне становится отчетливо видно, что советская драматургия середины 20-х годов еще не поднялась до больших обобщений, типизации такой художественной силы, какая была достигнута в перечисленных произведениях. Таким образом, вопрос о связи драматургии со всем процессом развития советской литературы имеет принципиальное значение для данной работы.

Мирослав Микулашек по-настоящему любит нашу драматургию. Это чувствуется и в том глубоком внимании и интересе, которые он проявляет к ее успехам, и в той страстности, с которой он отстаивает произведения недооцененные или неправильно, с его точки зрения, оцененные в критике. Восстанавливая изъяты в период культа личности из истории драматургии имена В. Киршона и других авторов, М. Микулашек подчас, однако, избирает другую крайность. Так получилось с «Мандатом» Н. Эрмана, пьесой, которая имела успех при своей первой постановке, а затем была раскритикована в нашей печати. Возможно, в критике «Мандата» и была допущена нетерпимая резкость, но совсем не следует в порядке восстановления справедливости преувеличивать идейно-художественное значение этой в общем-то малозначительной комедии, не выдержавшей проверки временем. А у Микулашека получается так, что чуть ли не все значительное в советской сатирической комедии «вышло из „Мандата“», даже Маяковский: «В „Клопе“ (1928) он избрал актуальнейшую проблему времени — опасность политического перерождения наименее устойчивой части рабочего класса, которая легко поддается соблазнам мещанской „культуры“... На это явление обращала внимание и партия, подчеркивая его опасность для революции. В этом отношении „Клоп“ несомненно связан с эрдмановским „Мандатом“» (стр. 109).

Уже в приведенной цитате из книги видна внутренняя нелогичность: что же вызвало к жизни сатиру Маяковского — требование времени или литературное эпигонство? Вряд ли для полемики по этому вопросу требуются примеры из Маяковского, показывающие органическую связь проблематики его драматургии со всем его поэтическим творчеством. Так полемичность приводит порой к смещению объективных критериев.

Надо заметить, что предмет исследования, избранный чешским ученым, далеко не нейтрален в общественно-политическом отношении. Ведь объектом комедии, а тем более комедии сатирической, становятся нездоровые явления в жизни общества (в 20-е годы, например, такими темами были вредительство в промышленности, бюрократизм, действительность оппозиции и т. д.). В процессе работы исследователь сатирической драматургии вынужден, подобно врачу, который видит в человеке прежде всего его болезнь, в первую очередь обратиться к тем отрицательным явлениям действительности, которые стали объектом осмеяния. Если учесть, что увеличительное стекло попало в данном случае в руки литературоведа, то от его методологии, от его отношения к тем политическим и социальным проблемам, которые он исследует, зависит истина. М. Микулашек цитирует в своей книге слова одного критика о сатире Безыменского: «...наши большие места можно показывать по-разному. Можно показывать с зловным удовольствием... можно показывать с гнусным равнодушием. Но можно показать с гневом и болью, как болезнь, которую мы должны изжить, изживаем и изживем...» (стр. 155).

М. Микулашек — друг советской литературы. Он пишет о ней как человек, которому дороги ее завоевания, который вдумчиво изучает ее уроки. Когда Микулашек делает обобщение о природе сатиры, он говорит о необходимости соразмерять сатирическое изображение с идеалом, который утверждается самой жизнью. Очевидно, это соотношение с идеалом, четкая марксистская позиция исследователя позволили ему объективно, на твердой научной основе обобщить большой и слож-

ный путь советской комедии на протяжении десятилетия. Это позволило ему, кроме того, активно выступить против формалистических теорий в драматургии, против буржуазных концепций развития искусства. Внутренне книга Микулашека направлена против вульгаризаторских работ о советской комедии типа книги Питера Ершова (*Comedy in the Theater*. New York, 1956), основной задачей которой явилось противопоставление партии и советской литературы.

М. Микулашек неоднократно на протяжении своей работы показывает умное и тактичное руководство со стороны партии развитием советской литературы и драматургии. В книге приведены убедительные факты поддержки некоторых ярких произведений драматургии в партийной печати — вопреки подчас обывательским или явно клеветническим статьям театральных или литературных органов. (В частности, полемика вокруг пьес Маяковского).

М. Микулашек по-хозяйски добросовестно и бережно обращается с произведениями советской драматургии, не упуская ни малейшей возможности найти в них черты идейного и художественного новаторства. Не раз он упрекает наших критиков в недостаточном внимании по отношению к тем или иным явлениям театральной жизни. В его упреках, горячей полемике, мы слышим доброжелательный совет — бережно относиться к собственному богатству, представленному яркой короткой драматурго-комедиографов 20—30-х годов: Вл. Маяковским, Н. Погодиным, В. Киршоном, А. Файко, Б. Ромашовым, Вл. Билль-Белоцерковским, В. Катаевым, В. Микитенко, В. Шкваркиным и другими, внимательно изучать опыт нашей литературы, уроки наших побед и наших поражений.

Б. ПРАНСКУС

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЛИТОВСКОЙ КРИТИКЕ *

Прошло более года, как вышла в свет на литовском языке книга известного литовского критика и литературоведа проф. К. Корсакаса «Дружба литератур». Она продолжает привлекать к себе внимание всех, кто интересуется проблемами литературных взаимосвязей и в особенности связями русской литературы с жизнью Литвы, литовского народа, с развитием литовской национальной литературы. Хотя книга не представляет собой специального монографического исследования, а является сборником отдельных статей, написанных автором в разное время на протяжении почти тридцати лет, тем не менее она выделяется как первая в литовском советском литературоведении значительная работа, посвященная русской литературе.

Своеобразным введением к книге являются статьи, в которых автор касается некоторых общих проблем литературных взаимосвязей и взаимодействия национальных советских литератур. Это — «Литовская литература — часть общесоюзной советской литературы», «Многонациональная литературная критика», «По вопросу о подготовке „Истории советской литературы“» и др., где автор говорит о необходимости изучения национальных литератур в их взаимодействии, призывает критиков и литературоведов рассматривать вопросы национальной литературы в свете общих литературных проблем, не замыкаясь в узкие национальные рамки, и т. д. Уже в этих общих статьях К. Корсакас отмечает, что литовская литература не только в советские годы, но и значительно раньше, с середины XIX века, испытывала непосредственное плодотворное влияние русской литературы.

Ряд статей в книге посвящен выявлению конкретных связей отдельных наиболее значительных русских писателей с литовской литературой и жизнью литовского народа. Если характеристики, которые даются здесь жизни и творчеству русских писателей, не имеют самостоятельного научного значения и опираются на достижения русской литературной науки и критики, то совершенно иначе следует оценить анализ связей этих писателей с литовской литературой. К. Корсакас в большинстве случаев не только впервые намечает те основные линии, по которым необходимо изучать влияние крупнейших представителей русской литературы на литовскую, но и обстоятельно это влияние исследует. К числу таких статей относятся: «Влияние Пушкина на литовскую литературу», «Некрасов и литовская поэзия», «Толстой и литовское общество», «Чехов и Литва», «А. Блок и литовская литература», «Маяковский и литовская литература». О связи русской и литовской литературы говорится также в статьях, посвященных И. Крылову, Н. Гоголю, М. Горькому и др.

К. Корсакас исследует самые различные проявления русско-литовских литературных взаимосвязей, в частности переводы русских произведений на литовский язык. Здесь автором проделана большая библиографическая работа, просмотрены

* К. Korsakas. *Literatūrų draugystė*. I knyga. Valstybinė grožinės literatūros leidykla. Vilnius, 1962.

многочисленные газеты и журналы, так как в досоветские годы многие произведения русских писателей (в особенности стихи, рассказы) печатались в различных периодических изданиях, иногда даже без указания автора. Переводы часто носили вольный характер, именовались «подражаниями» и нередко переходили в самостоятельное творчество на соответствующую занимаванную тему.

Следует отметить, что произведения русской литературы сравнительно поздно начали переводиться на литовский язык. До конца XIX века литовская литература была ближе связана с польской и испытывала ее влияние. Однако с 80-х годов XIX века влияние русской литературы не только стало очевидным, но вскоре и преобладающим. В эти годы появляются первые переводы на литовский язык произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, Н. Гоголя, в 90-х годах — Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, И. Тургенева. В первые годы нынешнего столетия появляются переводы М. Горького, А. Чехова, В. Короленко, А. Блока и др. К. Корсакас в своей книге не только отмечает эти факты, но и дает им объяснение. Прежде всего, к этому времени сложилась литовская интеллигенция, вышедшая не из ополяченного дворянства, а из народно-крестьянских слоев, учившаяся в русских гимназиях и университетах и тесно связанная со всей русской культурной жизнью. Кроме того, усиленный интерес к русской литературе был связан с развитием реализма в литовской литературе в конце XIX века. На этот процесс русские писатели-реалисты оказали самое благотворное влияние. Переводы русской поэзии способствовали окончательному утверждению в литовской литературе силлабо-тонического стихосложения, более соответствующего фонетике литовского языка, нежели господствовавшее до этого силлабическое стихосложение, заимствованное преимущественно из польской поэзии.

Однако не вопросы переводческой деятельности составляют главную ценность работ К. Корсакаса. В них последуются гораздо более глубокие и существенные связи русских писателей с жизнью литовского народа, раскрывается идейно-творческое влияние их на литовскую литературу и общественную жизнь. Так, например, говоря о А. Пушкине, автор отмечает, что литовские поэты не только переводили классику русской поэзии, но и плодотворно учились у него. К. Корсакас приводит интересные факты, свидетельствующие о значении творчества А. Пушкина для общественной жизни Литвы в условиях фашистской реакции. В 1937 году при праздновании 100-летней годовщины гибели поэта, свободолюбивые мотивы пушкинской поэзии вдохновляли передовую литовскую общественность на борьбу против фашизма. Вспоминная то время, К. Корсакас пишет: «Условия николаевской реакции, в которых приходилось жить и мучиться Пушкину, мы составляли с гнетом фашистского режима и учились у Пушкина, как нужно защищать право писателя говорить независимым голосом. Пушкин в те годы был для нас не только учителем литературного мастерства, но и духовным вождем, образцом высокой идейности и народности литературы». Празднование юбилея Пушкина, как указывает автор, воспринималось в буржуазной Литве как «открытая демонстрация против фашистского режима, как проявление сердечных симпатий к русской литературе и культуре».

Говоря о Н. Некрасове, К. Корсакас отмечает, что его революционно-демократическая поэзия способствовала укреплению в литовской литературе конца XIX и начала XX века крестьянско-демократического направления, усилению революционных тенденций. Особой популярностью пользовался ставший песней отрывок из «Размышления у парадного подъезда» («Назови мне такую обитель»).

Еще большее значение не только для литовской литературы, но и для всей общественной жизни Литвы, как отмечает К. Корсакас, имели М. Горький и В. Маяковский, которые уже в годы буржуазного господства были идейными вождями всех прогрессивных литовских писателей. Роль Горького и Маяковского стала еще значительней в условиях развития литовской советской литературы.

В плане не только литературного, но и общественно-политического и культурного влияния рассматривает К. Корсакас связи с литовской литературой других русских писателей и критиков: В. Белинского, Л. Толстого, А. Чехова, Н. Чернышевского, Н. Гоголя, А. Блока и др. К сожалению, в ряде статей эти связи не затрагиваются или не конкретизируются и автор ограничивается в них общей характеристикой жизни и творчества того или иного русского литератора. Написанные большей частью к какой-либо годовщине, эти статьи в свое время имели большое значение для популяризации русской литературы в Литве, но сейчас они не представляют значительного интереса. Думается, что некоторые из них не следовало включать в книгу.

Наряду с работами об отдельных русских писателях и их влиянии на литовскую литературу в книге К. Корсакаса имеется и несколько статей мемуарного характера. Автору в течение его длительной литературной деятельности приходилось встречаться с различными представителями русской литературы. В рецензируемой книге, кроме отражения «заочного» общения с русскими писателями (М. Горьким, В. Маяковским и др.), специально рассказывается о встрече автора с И. Бунинным во время его приезда в Каунас в 1938 году, где он выступал с чте-

нием своих произведений и воспоминаний о Ф. Шаляпине, Л. Толстом и др. Страницы, посвященные Бунину, содержат материал, характеризующий общественно-политические и литературные взгляды писателя в тот период. В частности, К. Корсакас отмечает антифашистскую настроенность И. Бунина. «Меня особенно удивила, — пишет К. Корсакас, — та открытая враждебность, с которой Бунин говорил о фашистских режимах в Европе. Вспомнив о своем недавнем пребывании в Италии, он с возмущением рассказывал, как за ним неотвязно ходили фашистские шпики, которые наконец ему так надоели, что он пожаловался телеграфно самому Муссолини». К. Корсакас свидетельствует и о большой любви И. Бунина к своей родине — России, приводит положительный отзыв писателя о Советском Союзе и т. п.

В книге К. Корсакаса находим также воспоминания о встрече группы литовских писателей с М. Шолоховым, которого автор называет «гордостью советской литературы». Эта встреча произошла летом 1940 года. Интересны и воспоминания К. Корсакаса об общении в Москве с русскими советскими писателями в 1943 году, когда отмечалось 125-летие выхода в свет поэмы К. Донелайтиса «Времена года». Очень теплые, сердечные строки К. Корсакас посвятил близким друзьям литовской литературы — Виктору Гольцеву, Михаилу Добрынину, Петру Скосыреву, Михаилу Фетисову и др. Ученый отмечает их роль в изучении и популяризации литовской литературы.

Изданная в 1962 году, книга К. Корсакаса «Дружба литератур» является лишь первой частью более обширного труда, посвященного проблеме литературных связей и в особенности влиянию писателей — представителей литератур других народов на литовскую литературу. Если первая часть, кроме нескольких статей общего характера, в основном посвящена связям русской литературы с литовской, то во вторую часть, которая вскоре должна выйти из печати, К. Корсакас помещает статьи о литературах и писателях других народов (о Т. Шевченко, И. Франко, Я. Купале, Я. Коласе, Я. Райнисе, А. Упите, Т. Тугласе, А. Мицкевиче, Ю. Словацком, И. Гете, Бернарде Шоу, И. Бехере и др.). Уже сейчас уместно ставить вопрос о том, что наиболее значительные из статей К. Корсакаса следует издать на русском языке, чтобы с ними мог познакомиться более широкий круг читателей.



ХРОНИКА

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ШЕКСПИРУ

14—17 апреля 1964 года в Ленинграде состоялась научная сессия, посвященная творчеству Шекспира. Сессия была организована Институтом русской литературы АН СССР, филологическим факультетом Ленинградского государственного университета и Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии в связи с 400-летием со дня рождения великого английского драматурга.

Во вступительном слове академик М. П. Алексеев охарактеризовал значение творчества Шекспира для русской культуры от середины XVIII столетия до наших дней. Затем М. П. Алексеев прочел доклад «Шекспир и русское государство XVI—XVII веков». Как показал докладчик, в результате оживления в конце XVI столетия экономических и культурных связей между Англией и Московским государством в английскую литературу проникает все больше сведений о русских. Об этом свидетельствует английская драматургия елизаветинской поры и прежде всего театр Шекспира. Упоминания о Московии и «москвитях» встречаются на всем протяжении творчества Шекспира, но особенно отчетливо интерес к русским обнаруживается в комедии «Напрасные усилия любви», в которую включена маскарадная импровизация с переодеванием в русские костюмы. В основе этой сцены лежат, по мнению М. П. Алексеева, некоторые детали второго русского посольства в Англию (1582) во главе с Ф. Писемским (посольство это прибыло в Лондон для заключения союза с Англией, а также для смотрин «царской невесты» — Марии Гастингс, руки которой добивался Иван Грозный). Вместе с тем М. П. Алексеев подверг критике гипотезы ряда зарубежных шекспироведов, пытавшихся объяснить при помощи данных русской и польско-литовской истории упоминание России в «Зимней сказке», а также замысел «Бури». Однако оба эти произведения говорят о популярности в английской литературе конца XVI—начала XVII века «московской темы».

Доклад доктора филологических наук профессора Б. Г. Рейзова был посвящен воздействию Шекспира на западноевропейскую литературу и эстетическую мысль. Это воздействие, продолжающееся уже в течение трех столетий, было возможно лишь благодаря тому, что каждая страна и каждая эпоха воспринимали его по-своему, в зависимости от потребностей и задач, которые были поставлены историей. Шекспир всегда являлся для европейской литературы освободителем от старых форм мысли и искусства и представлял собой критическое начало. Так же, как познание любого другого явления культуры, познание Шекспира вносило в литературу и искусство массу новых идей, переживаний и перспектив. Роль Шекспира еще не закончена; можно думать, что теперь его значение для развития культуры будет больше, чем когда-либо. Доказательством этому служат необычайное количество переводов его пьес и их постановок на всех сценах Европы и Америки, а также увеличивающееся число шекспировских спектаклей в странах Азии и Африки.

В докладе доктора искусствоведения Ю. А. Кремлева были рассмотрены наиболее значительные факты воздействия Шекспира на западноевропейское, русское и советское музыкальное искусство. Композиторов разных эпох и направлений привлекали различные эстетические тенденции шекспировского творчества, и едва ли не у каждого из них театр великого драматурга получил глубоко своеобразное звучание. В полной мере относится это к русским композиторам — Балакиреву и Чайковскому. Особое место уделено в докладе влиянию Шекспира на драматургию Мусоргского. Ю. А. Кремлев отметил возрождение и энергичное развитие интереса к Шекспиру в советское время и охарактеризовал различные пути и типы претворения Шекспира советскими композиторами (Прокофьев, Шостакович, Свиридов, Шебалин, Хренников, Кабалевский и др.).

В докладе «Шекспир и англо-итальянские связи эпохи Рисорджименто» доктор филологических наук профессор Е. И. Клименко показала, что в период итальянского народно-освободительного движения давние англо-итальянские связи получили новый импульс. Среди сторонников движения были многие великие поэты Англии: Байрон, Шелли, Лэндор и, позднее, Роберт и Элизабет Браунинг. Особое их внимание привлекала в это время итальянская тема в творчестве Шекспира. В стихах Р. и Э. Браунинг получили новую интерпретацию некоторые

шекспировские образы: Огелло в пьесе Р. Браунинга «Лурдя», Джульетты в поэме «Окна дома Гвиди» Э. Браунинг и др. Опираясь на Шекспира, Р. и Э. Браунинг стремились доказать, что культурные связи между народами ведут к дружбе народов и должны побуждать сильные нации приходить на помощь слабым в их борьбе за самостоятельность.

Доклад кандидата филологических наук доцента З. И. Плавскина был посвящен теме «Лопе де Вега и Шекспир». Как известно, Шекспир в трагедии «Ромео и Джульетта», а Лопе де Вега в комедии «Кастельвини и Монтесы» разработали, независимо друг от друга, один и тот же сюжет. Написанные на одном и том же материале, восходящие в конечном счете к одному источнику, пьесы двух драматургов обнаруживают, однако, не столько близость, сколько различие их позиций. Оба драматурга рассматривают любовь как силу общественную; истинное гуманистическое чувство веронских любовников они противопоставляют феодальной вражде. Но испанский драматург явно преуменьшает при этом остроту возникающих конфликтов, недооценивает силу сопротивления старых, традиционных представлений новому чувству. Это определяет не только совершенно противоположную развязку в пьесах Лопе де Вега и Шекспира, но и многие другие особенности каждой из пьес. И все же несмотря на различия, объясняемые, конечно, и мерой таланта, но прежде всего — разными идейно-художественными задачами, сохраняется общая линия ренессансной драматургии — утверждение права человека на простое, земное счастье и неприятие старых феодальных норм морали.

В докладе В. П. Комаровой получил освещение один из важных эпизодов исторической драмы Шекспира «Генрих VI», ч. II — восстание Кода. Сцены восстания Кода, по мнению В. П. Комаровой, вызывают противоречивые толкования, потому что в них уже проявились многие особенности творческого метода Шекспира. В пьесе нет ни осуждения, ни оправдания народного восстания: этическая оценка относится только к участникам исторического события и определяется мотивами их действия, а «оценка» события состоит в изображении причин, его породивших, и последствий, к которым оно приводит. Шекспир изображает противоречие между социальной борьбой и национальным единством, возникающее в переломные, революционные эпохи. Причины народного восстания — дурное правление, имущественное и правовое неравенство. Но попытки уничтожить это неравенство показаны как неосуществимые. Требование справедливого распределения жизненных благ — всего лишь стихийное стремление, которое восставшие крестьяне и ремесленники не знают как осуществить. Освещение основного противоречия эпохи, данное Шекспиром, было глубоким и исторически оправданным для того времени.

Доктор филологических наук А. А. Гозенпуд в докладе «Темы Шекспира в современной зарубежной драматургии» показал, что борьба за и против Шекспира в значительной степени определила этапы развития драматургии XX века. Центральное место в докладе заняла проблема «Шоу и Шекспир». Непрестанно полемизируя с Шекспиром, «отрицая» его, Шоу вновь и вновь возвращался к его наследию. Драматургическая система Шоу в значительной мере сформировалась в притяжении — отталкивании от Шекспира. Много места в докладе было уделено проблеме Шекспира в творчестве Брехта и Шона О'Кейси. Докладчик дал характеристику многочисленным вариациям на шекспировские темы — пьесам Г. Гауптмана, Д. Барри, Д.-Б. Пристли, А. Кроуина и др.

Кандидат искусствоведения И. И. Шнейдерман в своем докладе «Новый фильм о Гамлете» охарактеризовал работу творческого коллектива, возглавляемого Г. М. Козинцевым, как выдающееся достижение советского искусства.

Доклад кандидата филологических наук Ю. Д. Левина «Русские переводы Шекспира» представлял собой краткий обзор эволюции принципов перевода Шекспира на русский язык. Наиболее ранними были классические переводки — либо оригинальные («Гамлет» Сумарокова), либо основанные на французских переделках Дюсса. Стремление воспроизвести Шекспира точно отличало ранних переводчиков-романтиков (Вронченко, Кюхельбекера, Якимова). В тяжеловесном буквализме их переводов сказались, с одной стороны, реакция на своеволие классиков, а с другой — отсутствие опыта в адекватной передаче на русском языке сложной шекспировской образности. Чрезвычайно важный для популяризации Шекспира в России перевод — «Гамлет» Н. А. Полевого — модернизировал текст оригинала и подчинял его поэтике романтической мелодрамы. Следующие переводчики (А. И. Кронеберг, Сатин, Катков и др.) пытались решить компромиссно дилемму точности и поэтического изящества перевода, систематически упрощая и рационализируя язык подлинника; так были созданы лучшие переводы XIX столетия. В последующих переводах (Вейнберга, Соколовского, Михаловского и др.) сказались падение поэтической культуры, характерное для последней трети XIX века. Для переводов советского времени характерен научный подход к тексту. После преодоления буквалистских методов (1930-е годы) в переводах пьес Шекспира обнаруживаются две основные тенденции: по возможности точное воссоздание памятника прошлого и приближение Шекспира к современности. Первую тенденцию наиболее полно воплотил в своих переводах М. Л. Лозинский, вторую —

Б. Л. Пастернак. Работа над созданием «русского Шекспира» не закончена; каждое новое поколение будет вносить свой вклад в это дело.

В докладе кандидата филологических наук П. Р. Заборова было освещено восприятие творчества Шекспира в критике конца XVIII—начала XIX века. Докладчик привел и подверг анализу некоторые малоизвестные суждения о Шекспире, появившиеся в русской печати преромантической поры — на страницах «Московского журнала», «Корифея», «Северного вестника», «Вестника Европы», «Лицея», «Цветника» и т. д.

Доклад кандидата филологических наук К. И. Ровды был посвящен восприятию Шекспира социальными низами в дореволюционной России. Как показал докладчик, во второй половине XIX столетия велись большие споры о том, доступны ли людям из народа духовные ценности, которыми пользуется образованное общество. В 80-х годах возникает своеобразный «лубочный Шекспир», делаются попытки перелицевать шекспировские трагедии на русские нравы. Вопросом о том, доступен ли Шекспир русскому читателю из народа, занимался коллектив учительниц Харьковской воскресной школы под руководством Х. Д. Алчевской, в молодости последовательницы Н. Г. Чернышевского и корреспондентки герценовского «Колокола». Читая ученикам трагедии Шекспира в пересказах и полностью, они обнаружили, что слушатели лучше воспринимают оригинальный текст, чем пересказы и переделки. Были отдельные попытки ставить шекспировские трагедии в деревне, иногда с участием самих крестьян. Шекспировские пьесы пересказываются людьми из народа, фольклоризируются. Песня Офелии в переводе Н. Полевого становится русской народной песней и до сих пор бытует в различных вариантах. В рукописном отделе и фонограммархиве Пушкинского дома хранится много записей этой песни. Но в дореволюционной России проникновение шекспировских пьес в народ не выходило за рамки отдельных фактов. Лишь социалистическая революция в нашей стране сделала творчество Шекспира достоянием миллионов.

П. ЗАБОРОВ

ЮБИЛЕЙНАЯ ШЕКСПИРОВСКАЯ ВЫСТАВКА

Весной 1964 года, когда в нашей стране широко отмечался юбилей Вильяма Шекспира, в Пушкинском доме открылась выставка, ознакомившая посетителей с жизнью и творчеством писателя. Одной из главных задач выставки было показать проникновение произведений Шекспира в Россию и их популярность у нас на родине. В богатейших коллекциях Института русской литературы содержатся ценные изобразительные и рукописные материалы, а также книги, среди которых есть уникальные издания.

В основу экспозиции было положено собрание проф. С. А. Венгерова — редактора полного собрания сочинений Шекспира, вышедшего в 1902—1904 годах в серии «Библиотека великих писателей». В большинстве своем материалы были получены из Англии во время подготовки этого издания. Сохранилась переписка Венгерова с видными английскими шекспироведами XIX—начала XX века. Письма Ф. Фернивалля и Сидни Ли демонстрировались на выставке.

Выставка давала возможность посетителям совершить небольшую экскурсию по Стратфорду: увидеть изображение двухэтажного дома на Генли-стрит, комнату, в которой, по преданию, родился поэт; здание и классную комнату Грамматической школы, в которой Шекспир получил начальное образование; одноэтажный фермерский дом матери Шекспира, урожденной Мэри Арден, в Вильмоте, близ Стратфорда; домик с подстриженной соломенной крышей жены Шекспира Энн Хеттеуэй; окрестности города с великолепными замками и, наконец, церковь св. Троицы, в которой находится могила писателя.

В экспозицию был введен интересный экспонат — отпечаток, сделанный непосредственно с надгробия Шекспира. Широко были представлены на выставке гравюры — иллюстрации к произведениям Шекспира, а также фотографии актеров мира — лучших исполнителей шекспировских пьес: Кембла и Гаррика, Мунэ-Сюлли, Томмазо Сальвини, Элеопоры Дузе, Людвиг Барная, Сарры Бернар и др. На литографии, где изображен Айра Олдридж в роли Отелло, рукою известного трагика начертана дарственная надпись Петру Каратыгину. Эта надпись была сделана осенью 1858 года, когда Олдридж вместе с немецкой труппой выступал в Петербурге в Александринском театре.

На выставке можно было увидеть гравюру — В. А. Каратыгин в роли Гамлета; фотографии: А. И. Южин и В. П. Далматов в роли Гамлета, М. Н. Ермолова в роли Офелии, сцены из спектакля «Юлий Цезарь» в постановке МХТ 1903 года, в котором играли В. И. Качалов, А. Л. Вишневский, В. В. Лужский, фотографии известных провинциальных актеров, сыгравших немало ролей в шекспировских пьесах. Большинство из них с автографами.

С именами М. Ф. Андреевой и Ю. М. Юрьева, портреты которых выставлялись для обозрения, связана история создания в 1918 году Театра классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии (ныне Большой драматический театр им. М. Горького), где была поставлена пьеса Шекспира «Макбет». Андреева и Юрьев в этом спектакле исполнили главные роли. Любопытны были две фотографии, запечатлевшие А. А. Блока в костюме Гамлета в любительском спектакле 1898 года.

В экспозицию широко были введены издания Шекспира на языках народов мира. Большой ценностью является так называемое «Фолио 1623 года» («Комедии, хроники и трагедии Вильяма Шекспира») — книга, выпущенная друзьями Шекспира, актерами Джоном Хемингом и Генри Конделом, при участии драматурга Бена Джонсона. Книга была представлена факсимильным фототипическим изданием, напечатанным в Оксфорде в 1902 году и являющимся ныне редкостью.

Особое место отводилось переводам и изданиям Шекспира у нас на родине, начиная с XVIII века и кончая нашими днями. На выставке демонстрировались две книги, представляющие большую библиографическую редкость: «Гамлет» А. П. Сумарокова (1748) и первый перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», сделанный Н. М. Карамзиным.

Интересны были книги из библиотек русских поэтов — А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, А. А. Блока. Среди них перевод трагедии «Отелло», выполненный в 1836 году И. И. Панаевым, с надписью: «Александр Сергеевичу Пушкину — в знак глубочайшего уважения от переводчика».

Выставлялись наборные рукописи переводов П. П. Гнедича, Т. Л. Щепкиной-Куперник, копия перевода «Макбета» В. К. Кюхельбекера, наборная рукопись предисловия к пьесе «Венецианский купец» В. В. Стасова.

Посетители могли увидеть в одной из витрин любопытный экспонат — текст и ноты русской народной песни «Рассказать ли вам, подружки», представляющей собою народную редакцию перевода Н. А. Полевого «Песни Офелии». Она до наших дней остается популярной лирической песней.

Находившиеся в экспозиции многочисленные советские издания Шекспира, переводы, сделанные Б. Л. Пастернаком, А. Д. Радловой, С. Я. Маршаком и др., демонстрировали огромную популярность творчества Шекспира в нашей стране.

В дни юбилейных торжеств Институт русской литературы получил ценный дар — живописный портрет Шекспира, созданный в XIX веке И. Вершининым, вероятно, по гравюре, восходящей к так называемому «чандосскому» портрету, приписываемому кисти друга Шекспира — знаменитому трагикну Ричарду Бербежду. Портрет хранился в семье страстного пропагандиста Шекспира в России А. Кремлева. Он был подарен Пушкинскому дому сыном А. Кремлева доктором искусствоведения Ю. А. Кремлевым.

Р. БУРНЕВКО

65-ЛЕТИЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

3 июня с. г. состоялось заседание сектора советской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, посвященное 65-летию Л. Леонова.

В докладе доктора филологических наук В. А. Ковалева были подведены итоги творческого труда писателя за последнее десятилетие (1953—1963). Неиссякаема творческая энергия Леонова, отметил докладчик. В конце 1953 года вышел «Русский лес» — значительнейшее произведение последних лет, которым по справедливости открывается новая, плодотворная полоса в развитии советской литературы, освободившейся от сковывающих пут культа личности. В течение 1957—1959 годов писателем создана совершенно новая, имеющая самостоятельное значение редакция романа «Вор», насыщенная острыми проблемами современности, начинающая от эстетических проблем, кончая проблемами воспитания нового человека. В романе решительно осуждается тот психологический тип человека «крутой воли», который воспитывался в годы культа личности. В 1961 году вышел в свет киносценарий «Бегство мистера Мак-Кинли» — великолепный памфлет, нацеленный против поджигателей атомно-ядерной войны, а в 1963 году — повесть «Евгения Ивановна». Повесть имеет философско-психологический характер; любовь к родине рассматривается в ней как неотъемлемая черта духовного мира человека.

В последнее время Леонов создал новые редакции пьес «Метель», «Нашествие» и «Золотая карета», приведя их в соответствие с первоначальными своими замыслами.

В печати уже промелькнуло сообщение о новом большом произведении, над которым работает писатель.

Не только художественная проза и драматургия, но и публицистика и литературная критика находятся в центре внимания Леонова в последнее десятилетие.

тие. Книга «Литература и время», подытоживающая работу писателя в этой области, выйдет в свет в ближайшее время. Много своеобразного, глубокого в размышлениях Леонова на литературные темы; особенно интересны его рассуждения о конфликте и герое.

Писатель затрагивает в своих произведениях главные вопросы современной жизни; его творчество имеет подлинно мировое звучание. Все рельефнее вырисовываются черты особенного леоновского стиля в истории литературы XX века.

Докладчик затронул, кроме того, ряд других проблем изучения творчества Леонида Леонова, привел новые данные о полемике вокруг романа «Русский лес», решительно оспорил оценку повести «Evgenia Ivanovna», содержащуюся в статье Я. Тихонова («Москва», 1964, № 5), сообщил сведения из истории создания кино-сценария «Бегство мистера Мак-Кинли» и повести «Evgenia Ivanovna», с огорчением отметил задержку с экранизацией «Бегства мистера Мак-Кинли» и постановкой спектакля «Метель».

Н. ГРОЗНОВА

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ

(январь—апрель 1964 года)

«Орловская правда» большое внимание уделяет творчеству писателей-земляков. На ее страницах (№ 34, 9 февраля) Л. Афонин и Е. Боборецкий опубликовали отрывки из неизвестных писем Л. Андреева 1891—1892 годов. Письма адресованы Л. Н. Тухиной — близкой знакомой Андреева по Орлу — и передают настроения молодого Андреева—студента юридического факультета университета. В письме от 1 сентября 1891 года он пишет о Петербурге: «Здесь самое скверное — это полиция. Полиция, полиция, полиция... плюнуть нельзя, чтобы не попасть в городского или дворника, который составляет также полицейскую власть, и при том очень важную, так как на нем лежит обязанность наблюдения за жильцами». В письме от 14 сентября читаем: «Нужно быть скотиной, идиотом, подлецом, всем, чем хотите, только не человеком, носящим в себе искру божью, для того, чтобы при теперешних условиях жизни найти в ней счастье... На свете много сена для скотов, много навозу, в котором может произрастать их животное счастье, но мало света и свободы». Письма, отрывки из которых публикуются в «Орловской правде», переданы Н. И. Тухиной (дочерью адресата писем) на хранение в Орловский государственный музей И. С. Тургенева.

Газета «Вечерняя Москва» (№ 21, 25 января) поместила на своих страницах два стихотворения К. Д. Бальмонта. Первое стихотворение, посвященное Москве, открывало книгу очерков Бальмонта «Где мой дом?», изданную в 1924 году в Праге, второе было прочтено в Париже на детском утреннике, посвященном творчеству А. И. Куприна. Публикация подготовлена А. В. Храбровицким. Им же в «Вечерней Москве» (№ 33, 8 февраля) опубликовано письмо В. Г. Короленко Л. Б. Умыруко-Запольской, 15-летней девочке. Отвечая на письмо, датированное октябрем 1917 года, Короленко говорит о необходимости строго относиться к себе и быть внимательным к людям.

Новые биографические данные об А. Грине напечатаны в «Вечернем Свердловске» (№ 36, 12 февраля), в «Кировской правде» (№ 26, 12 февраля) и перепечатаны в «Вечерней Москве» (№ 72, 25 марта). Читатель может найти здесь материалы, связанные с пребыванием А. С. Грина в Тобольске, а затем Туринске, куда он был сослан в 1906 году: письмо Департамента полиции тобольскому губернатору о сыльном А. С. Грине и телеграмму туринского исправника тобольскому губернатору о побеге Грина, датированную 13 июня 1906 года. Эти материалы обнаружены в Тобольском музее-заповеднике.

Ряд газет публикует малоизвестные фотографии Л. Н. Толстого, сделанные преимущественно в последние годы его жизни. «Правда Востока» (Ташкент, 2 февраля) помещает на своих страницах фотографию Л. Толстого (1909), направляющегося в сопровождении родных и близких к перрону станции Крехино. Л. Сухаребский публикует в «Медицинской газете» (№ 22, 17 марта) две фотографии: Л. Толстой и И. И. Мечников в Ясной поляне в мае 1909 года и Л. Толстой с Д. П. Маковицким. Оба снимка хранятся в фондах музея Института организации здравоохранения и истории медицины им. Н. А. Семашко.

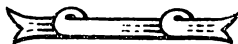
В «Московской правде» (№ 100, 26 апреля) В. Бузычкиным впервые опубликована фотография Л. Толстого, снятого вместе с И. Горбуновым, известным редактором издательства «Посредник».

Газета «Комсомолец» (Ростов н/Д, № 15, 21 января) поместила на своих страницах выдержки из писем Ф. Гладкова к А. С. Серафимовичу 1926—1933 годов, свидетельствующие о большой дружбе между писателями и о той роли, ко-

торую сыграл Серафимович в творческом развитии Гладкова. В январском письме 1933 года Гладков пишет: «В моей литературной судьбе Вы были тем проникновенным другом, которого с годами любишь все крепче и душевнее и которому остаешься преданным до конца. Вы человек замечательный, и я о Вас думаю всегда трогательно и нежно... Я хочу, чтобы Вы своей обычной бодростью, подлинной юношеской жизнерадостностью, своей огромной любовью к миру, к людям, к художественному слову на много лет оставались примером для новых писателей — у Вас нужно учиться, как надо жить, бороться и создавать себя». Это письмо написано в дни 70-летнего юбилея А. С. Серафимовича. Публикация сделана А. Айрумяном.

В. Шадури в газете «Вечерний Тбилиси» (29 апреля) публикует письмо Р. Эристави к А. П. Берже, хранящееся в Институте рукописей АН Грузинской ССР (фонд Е. Г. Вейденбаума, № 517). В письме интересны данные о судьбе неизвестной до сих пор авторской рукописи комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», подтверждающие версию о местонахождении этой рукописи в середине прошлого века в библиотеке князя Акакия Церетели в селении Сачхере.

В «Горьковской правде» (№ 76, 28 марта) читатель найдет отрывки из дневника полицейской слежки за М. Горьким в 1898 году, позволяющие уточнить круг лиц, с которыми писатель общался в этот период жизни в Нижнем Новгороде.



ПАМЯТИ М. Ф. РЫЛЬСКОГО

(1895—1964)

Максим Фаддеевич Рыльский долго и тяжело болел. И тем не менее сообщение о его смерти свалилось неожиданной тяжестью на сердца бесчисленных его читателей и почитателей во многих странах, на сердца и мысли всех, кому приходилось лично с ним встречаться или общаться по многим его обязанностям, на сердца всех, более или менее близко его знавших, любивших в нем человека большой души и искренних чувств (а кто же, узнав его однажды, не любил затем и многие годы!). . . Ушел от нас безвозвратно видный общественный, государственный деятель, ученый, академик и прежде всего — замечательный поэт, переводчик, литератор в самом высоком и широком значении этого слова.

Под тяжестью этой невознаградимой утраты, перед свежей могилой, на которой еще не успели завянуть цветы и опасть зелень венков, — трудно найти слова для того, чтобы сколько-нибудь полно охарактеризовать все многообразие на редкость плодотворной деятельности М. Ф. Рыльского, насыщенной — во всех своих проявлениях — активным, поистине творческим отношением к жизни. Можно лишь попытаться коротко напомнить о его жизненном и творческом пути.

Максим Фаддеевич Рыльский родился 19 марта 1895 года, в Киеве. Его отец, Ф. Р. Рыльский, сын небогатого помещика, был одним из тех молодых украинских демократов 60-х годов («хлопоманов»), которые преданность демократическим принципам своей молодости сохранили до конца дней своих. Изредка выступая в печати, он получил почетную (хотя и не широкую) известность своими работами в области украинской этнографии и статистики. Верный своим демократическим принципам, он и женился на крестьянке, матери будущего поэта.

В 1902 году Ф. Р. Рыльский умер, поручив воспитание сына своим друзьям. Некоторое время мальчик жил в семье великого украинского композитора Н. В. Лысенко, с самых ранних лет бывал в семьях таких видных деятелей украинской культуры, как М. П. Старпцкий, Косачи (Олена Пчилка и Леся Украинка), Стещенко; с детских лет в его сознание вошло творчество замечательной плеяды украинских драматургов и актеров: М. Л. Кропивницкого, И. К. Тобилевича, А. К. Саксаганского, Н. К. Садовского, М. К. Заньковецкой и др. Вместе с тем часто и подолгу мальчик проживал в деревне, органически входил в жизнь народа, знакомился с богатейшей сокровищницей народного творчества.

Закончив гимназию в Киеве, М. Ф. Рыльский поступил в Киевский университет — сперва на медицинский факультет, затем на историко-филологический. Университета не окончил. В 1919—1929 годах учительствовал в деревне, потом в Киеве, был преподавателем рабфака при Киевском институте народного образования, выступая одновременно как поэт и переводчик. С 1929 года целиком отдался литературной работе. В 1943 году он был избран действительным членом АН УССР, в 1959 году — академиком АН СССР. На протяжении ряда лет был депутатом Верховных Советов СССР и УССР нескольких созывов, участвовал в различных правительственных комиссиях и делегациях. Член Союза писателей СССР с самого его основания, он неизменно избирался в руководящие органы Союза: в 1944—1946 годах возглавлял украинскую писательскую организацию. За свою большую общественную и литературную деятельность был награжден многими орденами и медалями Советского Союза и Польской республики. В 1943 и 1950 годах ему были присуждены Государственные премии, а в 1960 году — Ленинская премия (за сборники «Далекіе небосклоны» и «Розы и виноград»). В 1964 году М. Ф. Рыльский получил степень почетного доктора Ягеллонского университета в Кракове; еще раньше он стал лауреатом Государственной премии Польской республики за перевод «Пана Тадеуша», а за свои переводы Словацкого был награжден памятной медалью.

Первая книга стихов М. Ф. Рыльского, «На белых островах», вышла в свет в 1910 году, когда ему едва исполнилось пятнадцать лет; однако перед этой книгой поэт уже несколько лет печатался в журналах. С тех пор М. Ф. Рыльский опубликовал более пятидесяти книг своих поэтических произведений: многие из них переведены (полностью или частично) на другие языки. За последние двадцать лет вышло несколько собраний сочинений Максима Рыльского; последнее из них — в десяти томах — закончено лишь несколько месяцев тому назад. Многократно выходили собрания произведений поэта в переводах на русский и другие языки.

По основному свойству своего таланта Максим Рыльский — лирик. Свообразие лиризма поэта заключается в том, что главное его внимание посвящено теме живой жизни, природе во всех многообразных ее проявлениях. Трудно назвать рядом с Рыльским другого поэта, который на каждом шагу находил бы такие «свои», такие неповто-

римые слова для выражения чувств, навеянных родной природой. Характернейшей особенностью лирических миниатюр М. Ф. Рильского является философское обобщение увиденного и наблюдаемого.

Вместе с тем еще в середине 30-х годов «Правда» констатировала, что Рильский, поэт, которому одно время критика приписывала «уход от действительности», «активно откликается на явления социалистической действительности» («Правда», 1936, № 38, 8 февраля). В последующие годы, вплоть до безвременной своей смерти, Максим Рильский был одним из наиболее выдающихся советских поэтов-публицистов, поэтов-патриотов, к голосу которого прислушивался и взыскательный советский читатель, и читатели зарубежных стран. Особой силы и размаха публицистическая лирика Рильского достигла в годы Великой Отечественной войны советского народа с гитлеровскими захватчиками и в годы послевоенного строительства.

Умение запечатлеть свои настроения и чувства в классически законченных, безукоризненных по форме стихах и строфах, — умение это ставит Максима Рильского в один ряд со многими замечательными поэтами мировой литературы. В полной мере виртуозное владение поэта всеми тайнами стихотворного мастерства проявилось в его переводах. К художественным переводам М. Ф. обратился довольно рано. В 20-х годах он много переводил с французского, позднее стал переводить русских и польских поэтов. Первой Государственной премией он был награжден за перевод «Пана Тадеуша» Адама Мицкевича; перевод был единодушно (и в Советском Союзе и в Польше) признан классическим. Из русских поэтов творческое внимание Максима Рильского особенно привлекали Пушкин, Лермонтов, Грибоедов.

Рильский-переводчик — это особая, к сожалению мало пока разработанная тема, позволяющая глубже заглянуть в творческую лабораторию поэта. Отстаивая свое право на известную свободу в передаче буквального смысла переводимого текста для того, чтобы ярче оттенить, сохранить «творческую доминанту» оригинала, Рильский буквально не щадил времени и сил в борьбе с возникавшими трудностями.

Да, работа над переводами мировой классики была для М. Ф. Рильского счастьем поэта-творца: только при таком отношении он мог создать шедевры, подобные переводам пушкинских «Евгения Онегина» и «Медного всадника» или «Пана Тадеуша» Мицкевича. Работу эту еще очень долго будут тщательно изучать поэты и литературоведы — с тем большим успехом, что сам М. Ф. Рильский оставил к ней свои комментарии в многочисленных статьях и выступлениях по теории художественного перевода.

С большим достоинством выполнял М. Ф. Рильский многосложные обязанности члена двух Академий наук. В продолжение многих лет он возглавлял Институт фольклора, этнографии и искусствоведения АН УССР, воспитав целую плеяду молодых фольклористов. Кроме повседневных организационных и административных обязанностей, он часто выступал с докладами на торжественных заседаниях, научных сессиях, съездах, международных конгрессах.

В ярких выступлениях и статьях, посвященных вопросам литературы и искусства, Рильский щедро делился своими наблюдениями и оценками, всегда свежими, талантливыми и оригинальными, иногда буквально потрясавшими слушателей и читателей глубиной проникновения в сущность исследуемого явления.

Следует упомянуть здесь о некоторых чертах, характеризующих М. Ф. Рильского как человека. Большая и многообразная литературная и научная деятельность не мешала ему постоянно общаться с людьми, с народом. Общение это помогало ему работать, расширяя и углубляя круг собственных его наблюдений и впечатлений.

Большой поэт, М. Ф. Рильский был подлинным учителем и воспитателем поэтической смены. Сколько украинских поэтов и прозаиков, начинающих свой путь стихами (среди них можно назвать А. Малышко, М. Стельмаха, П. Воронько), обязаны ему и первым ободрением и большой заботой об их росте и утверждении. Он радостно приветствовал тех, в ком видел искру подлинного дарования.

М. Ф. Рильский был чудесным человеком, всегда готовым поддержать, ободрить упавшего духом литератора, научного работника, попавших в полосу творческого простоя или неудач. И как радовался он, когда усилия его увенчивались успехом, когда застрявшая книга выходила в свет, а захандривший товарищ обретал необходимую творческую форму.

Сам поэт всегда находился в этом творческом горении. Даже в последние недели, томясь от злого недуга, он писал лирические стихи, пронизанные радостью бытия, сознанием великого смысла созидательного труда советских людей.

Память о Максиме Фаддеевиче Рильском — замечательном советском поэте, патриоте своей великой родины, чудесном человеке и товарище — навсегда сохранится в душе любившего его народа. Нам, современникам и друзьям поэта, нужно учиться самим и учить других тем высоким качествам, какие ему были присущи. Эти качества суть: любовь к человеку, любовь к родине, любовь к творчеству, к труду.

ИЕРЕМИЯ АЙЗЕНШТОГ



О П Е Ч А Т К И

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
2 91	11 сверху 20 снизу	Е. Айзеншток стилистических	И. Айзеншток стилистических

Русская литература № 3, 1964 г.

НОВЫЕ КНИГИ

- Брандис Е. П. и Дмитриевский Вл. И.** Через горы времени. Очерк творчества И. Ефремова. «Советский писатель», М.—Л., 1963, 220 с.
- Воспоминания о Борисе Горбатове.** [Сборник]. «Советский писатель», М., 1964, 496 с.
- Замошкин Н. И.** Спутники нашей жизни. Сборник статей и рецензий. Сост. А. М. Дроздов. «Советский писатель», М., 1964, 435 с.
- Из истории советской литературы 20-х годов.** (Материалы межвузовской науч. конф.). Иваново, 1963, 264 с. (Ивановский пед. инст.).
- Караваева А.** Свет вчерашний. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1964, 303 с.
- Кулинич А. В.** Русская советская поэзия. Очерк истории. Учпедгиз, М., 1963, 384 с.
- Литература и современность.** [Сборник статей]. Кишинев, изд. «Картя молдовеняскэ», 1963, 263 с.
- Луговцов Н.** Творчество Ольги Форш. Лениздат, Л., 1964, 152 с.
- Лукоин М.** Товарищ поэзия. «Советский писатель», М., 1963, 327 с.
- Мигунов А.** Поющее сердце. [Очерк о писателе В. И. Федорове]. Книжное изд., Белгород, 1964, 142 с.
- О литературе для детей.** [Сборник статей]. Вып. 8. Детгиз, Л., 1963, 206 с.
- Ицикель Ф. Н.** Лирический эпос Маяковского. Изд. «Наука», М., 1964, 196 с. (Институт мировой лит-ры).
- Писатель и жизнь.** Историко-литературные, теоретические и критические статьи. Под ред. С. Д. Артамонова и др. Изд. Московского ун-ва, М., 1963, 216 с. (Уч. зап. Лит. инст., вып. 2).
- С пером и автоматом.** Писатели и журналисты Ленинграда в годы блокады. [Сборник]. Лениздат, Л., 1964, 532 с.
- А. С. Серафимович (1863—1963).** Материалы межвузовской конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. С. Серафимовича. Волгоград, 1963, 168 с. (Волгоградский пед. инст.).
- Травушкин Н.** Горький у Каспия. Критико-биографический очерк. Изд. «Волга», Астрахань, 1963, 143 с.
- Д. А. Фурманов.** Летопись жизни и деятельности. Библиография. Материалы. Иваново, 1963, 483 с. (Уч. зап. Ивановского пед. инст., т. 32).
- Якименко Л.** Творчество М. А. Шолохова. Идеи и образы. Творческий метод, жанры, стиль, мастерство, поэтика. «Советский писатель», М., 1964, 855 с.
- Вопросы русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей]. Краснодар, 1963, 255 с. (Труды Краснодарского пед. инст., вып. 36).
- Вопросы русской литературы XIX и XX в.** [Сборник статей]. Волгоград, 1964, 135 с. (Уч. зап. Волгоградского пед. инст., вып. 17).
- Вопросы текстологии.** [Сборник статей. Отв. ред. В. С. Нецаева]. Вып. 3. Принципы издания эпистолярных текстов. Изд. «Наука», М., 1964, 308 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Вопросы эстетики и теории литературы.** Изд. Казанского ун-ва, Казань, 1963, 232 с. (Уч. зап. Казанского ун-ва, т. 423, кн. 8).
- Егунов А. Н.** Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 439 с. (Инст. русской лит-ры).
- Горелов Анат.** Очерки о русских писателях. «Советский писатель», 1964, 741 с.
- Жур П.** Шевченковский Петербург. [Вступ. статья Ф. Я. Приймы]. Лениздат, Л., 1964, 288 с.
- Западов А. В.** Русская журналистика XVIII века. Изд. «Наука», М., 1964, 244 с.
- Заславский И. Я. М. Ю. Лермонтов и современность.** Изд. Киевского ун-ва, Киев, 1963, 124 с.
- Из истории и теории литературы.** (Сборник статей. Отв. ред. Е. П. Магазанник). Самарканд, 1963, 192 с. (Труды Самаркандского ун-ва, вып. 123, ч. 2).
- Из истории литературы.** (Сборник статей. Ред. коллегия: Н. М. Кучеровский и др.). Калуга, 1963, 251 с. (Уч. зап. Калужского пед. инст., вып. 11).
- Из истории русской журналистики второй половины XIX в.** Статьи, материалы и

- библиография. Под ред. А. В. Западова. Изд. Московского унив., М., 1964, 246 с.
- История русского романа**, т. II. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 642 с. (Инст. русск. лит-ры).
- Калентьева А. Г. Влюбленный в литературу**. Очерк жизни и деятельности С. А. Венгерова. (1855—1920). Изд. «Книга», М., 1964, 80 с.
- Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси**. Бова, Петр Златых Ключей. Изд. «Наука», М., 1964, 355 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Лармин О. В. Художественный метод и стиль (в литературе и искусстве)**. Изд. Московского унив., М., 1964, 271 с.
- Луцкий М. и Столяров Д. Л. Н. Толстой—обличитель капитализма**. Ташкент, 1961, 148 с. (Ташкентский гос. унив.).
- Повести о начале Москвы**. Исследование и подготовка текстов М. А. Салминой. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 273 с. (Инст. русской лит-ры).
- Повесть о Дракуле**. [Тексты]. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 211 с. (Инст. русской лит-ры).
- Проблемы идейности и художественности литературы**. Л., 1963, 317 с. (Труды Ленингр. библиотечного инст., т. 14).
- Проблемы реализма в русской литературе**. [Сборник статей. Ред. коллегия: И. А. Дергачев и др.]. Свердловск, 1963, 158 с. (Уральский унив.).
- Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года**. Краткое описание. Сост. О. С. Соловьева. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 112 с. (Инст. русской лит-ры).
- Семеновский О. В. В. Воровский—литературный критик**. Очерки. Изд. «Карта молдовеняскэ», Кишинев, 1963, 291 с.
- Степанов Н. Крылов**. Изд. «Молодая гвардия», М., 1963, 320 с. (Жизнь замечательных людей).
- Творчество Л. Н. Толстого**. Вопросы стиля. [Сборник статей]. Пермь, 1963, 149 с. (Уч. зап. Пермского унив., т. 107).
- Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского**. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 404 с. (Инст. русской лит-ры).
- Шкловский В. Лев Толстой**. Изд. «Молодая гвардия», М., 1963 (1964), 864 с. (Жизнь замечательных людей).