

# Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1967

*Год издания десятый*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<b>В. А. Ковалев.</b> Леонов и Горький (аспекты сопоставительного изучения) . . . . .	3
<b>Тибор Кланицаи</b> (Венгрия). Несколько замечаний к анализу стилей . . . . .	25
<b>М. П. Алексеев.</b> Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» . . . . .	36
<b>Л. К. Долгополов.</b> Тютчев и Блок . . . . .	59
<b>В. В. Виноградов.</b> О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века . . . . .	81

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

<b>Душан Неделькович</b> (Югославия). Ломоносов и Негош . . . . .	96
<b>Г. Н. Моисеева.</b> Иван Барков и издание сатир Антиоха Кантемира 1762 года . . . . .	102
<b>И. Ю. Лебенка.</b> Письмо Н. Карамзина к попечителю Виленского университета князю А. Чарторыйскому . . . . .	116
<b>Л. Г. Фризман.</b> К истории журнала «Европеец» . . . . .	117
<b>Януш Генцель</b> (Польша). Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон») . . . . .	126
<b>Т. П. Ден.</b> С. Н. Тургенев и его сыновья . . . . .	129
<b>М. В. Теплинский.</b> Две неопубликованные записки Н. А. Некрасова . . . . .	135
<b>А. И. Никитина, А. С. Ромм.</b> Бернард Шоу — корреспондент П. А. Кропоткина . . . . .	137
<b>Г. В. Степанова.</b> Толстой и Савина (неизвестное письмо Л. Н. Толстого) . . . . .	140
<b>Г. А. Мамаев.</b> Из творческой истории комедии А. Н. Толстого «Любовь — книга золотая» . . . . .	143
<b>В. Н. Афанасьев.</b> От анекдота к сатирическому рассказу (из творческой лаборатории И. А. Бунина) . . . . .	145
<b>М. А. Рудов.</b> «Доклад Белова» (к истории создания «Мятежа» Дм. Фурманова) . . . . .	148

*(См. на обороте)*

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ.

Б. Я. Саннинский. Несколько замечаний к «Историко-бытовому комментарию»	153
М. М. Гин. О фольклорных источниках стихотворения Н. А. Некрасова «Генерал Топтыгин» . . . . .	155
В. А. Лочошвили. Об уточнении некоторых данных, связанных с поездкой А. Н. Островского в Грузию . . . . .	160
Р. Б. Заборова. Вокруг Чехова (определение некоторых имен и дат) . . . . .	162

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. Григорьев. Спор о наследии (о некоторых концепциях русской литературы в современном зарубежном литературоведении) . . . . .	166
А. М. Новикова. Фольклор как вид искусства . . . . .	179
С. Г. Лазутин. О поэтической природе народной лирической песни . . . . .	181
Н. Н. Розов. Книга о «словесном искусстве» древнерусской литературы . . . . .	184
Р. Ю. Данилевский. Судьбы Шиллера в России . . . . .	188
Н. Я. Берковский. Книга о Тютчеве, изданная в Финляндии . . . . .	191
В. Н. Баскаков. Лев Толстой и Польша . . . . .	193
А. И. Хватов. Русские писатели в Югославии . . . . .	199
Г. М. Фридендер. Новое исследование о Блоке . . . . .	201
И. П. Смирнов. Стихи и термины . . . . .	205
П. Г. Пустовойт. Новое пособие для пединститутов . . . . .	209
Ф. Я. Прийма. Под флагом «научности» и «нравственности» . . . . .	212
ХРОНИКА . . . . .	217

**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*

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *Е. В. Вивчар*, *З. В. Гришина* и *Э. В. Коваленко*

Сдано в набор 23/III 1967 г. Подписано к печати 5/VI 1967 г. М-16319. Бумага 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
 Печ. л. 14<sup>1</sup>/<sub>2</sub> = 20,30 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 25,44. Тираж 10450. Зак. 197.

1-я тип. издательства «Наука», Ленинград, В-34, 9 лин., д. 12



## ЛЕОНОВ И ГОРЬКИЙ

(АСПЕКТЫ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ)

Специально теме «Горький и Леонов» уже была посвящена работа автора настоящих строк (1953). Кратко о горьковских традициях в «Русском лесе» сказал в своем исследовании об этом романе М. Лобанов (1958). Отдельные наблюдения по этой теме можно найти в монографиях Р. Пормана о творчестве Леонова военных лет (1962), З. Богуславской о творческом пути писателя (1960), Л. Финка о драматургии Леонова (1962). Правда, мы наталкиваемся на специальную главу «Горький и Леонов» в книге Ф. Власова «Поэзия жизни» (1961), но при ближайшем рассмотрении не находим в ней ничего нового. О простодушной и поверхностно-восторженной манере исследователя дают представление такие строки: «Интерес Горького к Леонову становился существенной частью его надежд и упований на молодую советскую литературу... На Леонова встреча с Горьким прозвела неизгладимое впечатление. Оно сохранилось на всю жизнь и, нет сомнения, имело благотворное влияние на все его дальнейшее развитие... Дивясь и радуясь большому дарованию Леонова, Горький настойчиво следил за становлением характера художника».<sup>1</sup> Понятно, что подобные писания могли лишь дискредитировать тему.

Так и получилось, что в последнее десятилетие тема «Горький и Леонов» не привлекла серьезного внимания. Тема эта ожидает своего дальнейшего исследования. Думается, что ее разработка должна выразиться не только в количественном накоплении новых «параллелей» между двумя художниками, но и в новых аспектах исследований.

При этом нельзя сводить анализ взаимоотношений крупнейшего русского писателя XX века и одного из талантливейших советских писателей лишь к вопросу о благотворности влияния более опытного художника на менее опытного. Вопрос этот важен, и такое влияние было, но рассмотрением его ограничиться нельзя.

Старший писатель, конечно, более эрудирован, знает жизнь в более широком историческом охвате, постиг секреты и тайны литературного ремесла, но может, например, хуже знать, чем молодой писатель, рождающуюся новь, не так близко ощущать живые интересы молодого поколения и т. п. Это реальное преимущество молодых нельзя не учитывать.

Нельзя забывать и того, что различия в возрасте и опыте могут оказывать не столь важными при сопоставительном анализе в тех случаях, когда творческие индивидуальности писателей, их эстетическая ориентация оказываются резко различными. В этих случаях может возникнуть вопрос не столько о влияниях или взаимовлияниях сравниваемых писателей, сколько о расхождениях и противоречиях между различными эстетическими точками зрения, о соревновании различных художест-

<sup>1</sup> Ф. Власов. Поэзия жизни. Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 69.

венных систем в решении общих эпохальных творческих задач литературы.

Сейчас мне хотелось продолжить прежнюю свою разработку данной темы, подкрепить ее новыми фактами и аргументами, наметить некоторые ранее не привлекавшие внимания литературоведов стороны проблемы и внести отдельные коррективы в прежние выводы о творческих связях писателей.

## 1

На вопрос о значении Горького для его творческой деятельности Леонов однажды ответил так: «Я бы отрицал прямое влияние произведений Горького на меня как писателя. Для меня большее значение имел он как человек, как старший товарищ по литературному ремеслу. Для нас, советских писателей, было очень важно его любовное отношение к нам. Он рисковал своим именем, хвалил нас, — авось выйдет толк! Он так радовался всякому начинанию в нашей работе, ободрял нас, поддерживал...»<sup>2</sup>

В словах Леонова есть определенный резон. Писательской индивидуальности Леонова в период становления оказались особенно близки традиции Гоголя и Достоевского.

Но Горький все больше входил в творческое сознание молодого писателя. И начавшаяся в 1924 году переписка между ними, и личные встречи в Сорренто в 1927 году были просто необходимыми и неизбежными в судьбе Леонова. Горький помог Леонову лучше разобраться в «своей песне», в своем таланте, увериться в своих возможностях, помог найти молодому писателю свою тропу в литературе, осознать свою роль в современной литературе. Помог Горький Леонову и в осмыслении общих задач современного гуманизма и значения литературы в гуманистическом воспитании личности. Не случайны следующие слова в леоновской статье, посвященной памяти Горького:

«Когда я думаю о Горьком, я думаю о жизни: как этот человек хотел жить, как этот человек умел жить, как этот человек сумел использовать жизнь для очень больших и замечательных дел!

Имя Горького неотрывно от слова „культура“. Горький, человек, который сам пришел из низов, более чем кто-либо другой понимал громадное оплодотворяющее значение культуры для человечества...

Имя Горького тесно слито с нашей эпохой, потому что это именно Горький в самые темные звериные времена, в эпоху каменного века нашей страны сказал: „Человек — это звучит гордо“, и социалистическая революция дала настоящее наполнение и воплощение этим словам».<sup>3</sup>

Возвращаясь к ответу Леонова на вопрос о значении Горького, я хотел бы сказать, что суждение писателя о самом себе может быть одновременно и глубоко истинно и несколько субъективно. Истинно — потому, что он знает себя безусловно лучше, чем кто бы то ни было другой; субъективно и приблизительно — потому, что посмотреть на себя со стороны, оценить качества своего творчества в его соотношении с творчеством других писателей художнику очень трудно.

Горький как друг, как старший товарищ, как литературный наставник, конечно, очень много значил для Леонова и для целой генерации советских писателей. Эта «функция» Горького — человека яркого и оригинального — бросалась в глаза, была очевидной. Однако личное влияние Горького на писателей было таким сильным, разносторонним и продук-

<sup>2</sup> В беседе с автором статьи в конце 40-х годов.

<sup>3</sup> Л. Леонов. Человек большой жизни. «Известия», 1936, 21 июня.

жительным именно потому, что оно сливалось с влиянием его книг, воздействием его художественного творчества, открывшего новую эпоху в русской и мировой литературе. «Под знаком Горького» протекла юность зачинателей советской литературы, им выпало счастье быть современниками, а в дальнейшем соратниками великого писателя.

В многочисленных леоновских «признаниях в любви» к Горькому мы находим и прямые свидетельства о влиянии на него произведений Горького, а именно «Детства». Леонов назвал эту повесть даже «целой программой, манифестом новой литературной школы».<sup>4</sup>

В детские годы Леонова окружала примерно такая же городская мещанская среда, что и Горького, с тем отличием, что родные и близкие Леонова были более тесно связаны с деревней и Леонов подолгу жил в селе (Полухино Калужской губернии).

Память о детстве несомненно подсказала многое молодому Леонову в работе над романом «Барсуки», и горьковский автобиографизм пришелся впору, помогая писателю совершить отбор и оценку фактов и впечатлений своей жизни дореволюционных лет.

Можно было бы указать и другие произведения Горького, сыгравшие вдохновляющую роль в выходе молодого Леонова к социально-бытовому и психологическому реализму. Критикой уже отмечалось сходство первой, зарядьевской, части «Барсуков» с повестью «Трое» и окуровским циклом.

Надо напомнить, что в 20-е годы горьковские традиции принимались далеко не единодушно. Существовала устойчивая «традиция» отрицания их (см. высказывания пролеткультовцев В. Кириллова и В. Лебедева-Полянского, лефовцев, формалистов, переверзевцев, рапповцев: показательна и статья И. Беспалова во втором томе «Литературной энциклопедии» (1929), оценивавшая идейные позиции Горького как мелкобуржуазные и считавшая его художественные произведения неполноценными).

Следовать Горькому в 20-е годы значило до некоторой степени идти против течения, против предрассудков немалой части критики, проявлять художническую зоркость и мужество.

Определенные реминисценции из Горького отмечались критикой и во втором романе Леонова — «Вор» (1927). Горькому этот роман очень понравился. Видимо, «Вор» был близок ему не только какими-то деталями, но и более существенным — гуманистическим пафосом, непримиримым отношением к мещанству, острым ощущением живых противоречивых явлений в психологии людей, пониманием сложности борьбы за новые формы жизни.

Особенно заметно и ощутимо нарастание горьковских элементов в произведениях Леонова конца 20-х и 30-х годов. Если сопоставить творческую программу Горького в последнее десятилетие его жизни с произведениями Леонова, то нельзя не заметить чрезвычайной близости к ней творческой практики автора «Соти», «Саранчи», «Скутаревского», «Дороги на океан». Мысль эту я уже высказывал прежде и здесь лишь хочу подкрепить ее несколькими новыми соображениями.

Известно, что в первые годы революции Горький настаивал на «равноправности» исторической и современной темы. Да и сами писатели (Леонов, Федин, Шолохов и другие) избегали в это время писать, говоря словами Леонова, «о вещах остро современных, как хозяйственное строительство, новый быт и прочее».<sup>5</sup>

Но уже в 1927—1928 годах Горький первостепенной в литературе назвал современную тему в буквальном ее выражении. В его статьях

<sup>4</sup> В беседе с автором настоящей статьи.

<sup>5</sup> «Октябрьская газета», 1927, 8 ноября.

и речах содержались призывы к вторжению литературы в новую жизнь, к показу достижений Страны Советов.

На этот призыв Горького (и самой жизни) первыми отозвались Леонов, Шагинян, Гладков, Катаев, Шолохов, Ильин, Эренбург, Лидин, Шухов, Федин, Малышкин. Из произведений о реконструкции страны Горький выделил как пример художественного «синтеза», как крупное художественное обобщение леоновскую «Соть». Роман «Соть» стал художественным памятником эпохи первой пятилетки. В нем как бы аккумулярован лихорадочный пафос ускоренного строительства, сохранена частица самого воздуха, атмосферы бурного и грозного времени геологических смещений и катастроф.

Роман «Соть» явился убедительным подтверждением правильности и плодотворности горьковской программы на рубеже 20-х и 30-х годов. «Соть» безоговорочно одобрена Горьким — в целом и в частностях. Недаром Горький назвал «Соть» примером удачного вторжения подлинного искусства в подлинную действительность — примером для всех советских литераторов.

Многие горьковские высказывания той поры созвучны леоновскому роману. Таково, например, горьковское суждение в статье 1931 года («Соть» вышла в 1930 году): «Все в мире нашем познается в движении и по движению, всякая сила есть не что иное, как движение. Человек — не стоит, а становится, живет в процессе „становления“, на пути к развитию своих сил и качеств. В наши дни жизнь становится все более бурной, развивает небывалую скорость смены явлений». «Никогда еще жизнь не была так глубоко поучительна, а человек так интересен, как в наши дни, и никогда „передовой“ человек не был до такой степени внутренне противоречив. Говоря о „передовом“, я имею в виду не только партийца, коммуниста, но и тех беспартийных, которые увлечены свободой и грандиозным размахом социалистического строительства».<sup>6</sup>

В совпадении мыслей Горького и Леонова по коренным проблемам человековедения мы видим не только примечательный факт единомыслия крупных (и разных) художников, но и подтверждение глубокой истинности их мыслей и их концепций.

Но вот только что пошли к читателям первые издания «Сотн», а в письме от 22 июня 1931 года Леонов уже сообщает Горькому (первому своему корреспонденту!), что пишет новый современный роман. Если Леонов сообщает о новом романе — значит, уже продуманы его план и структура. Значит, работа в разгаре, идет на том же гребне творческого подъема, на котором возникла «Соть» (роман «Скутаревский» задуман в 1930 году — в том году, когда печаталась «Соть»). И опять мы отмечаем разительные совпадения мыслей Горького и художественной практики Леонова.

«Давняя мечта моя, — пишет Горький, — включение художников слова в область научной мысли, — область неизмеримо более значительную — и более мучительную — чем „быт“. Романисты будущего — и, я думаю, близкого будущего — должны ввести в круг своих тем героизм научной работы и трагизм научного мышления...»<sup>7</sup> Вот она, главная тема «Скутаревского», сформулированная Горьким тотчас после опубликования романа! Роман Леонова осмыслен как принципиально новое явление в литературе.

В центре «Скутаревского» — перемены в душах людей, упорная дума о новом человеке и новом гуманизме. И снова — страстное обличение

<sup>6</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 323—324 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>7</sup> Письмо М. Горького к А. Д. Сперанскому от 17 января 1933 года (т. 30, стр. 280).

пореволюционной поросли мещанства, хитроумно действующего в условиях социалистического строительства.

В следующем романе — «Дорога на океан», полифонически много-темпом, богатом конфликтами настоящего и предвидимого будущего, отражаются горьковские мысли об «утверждении революционно достигнутого в настоящем и освещении высоких целей социалистического будущего» (т. 27, стр. 159), о воплощении романтического в реализме,<sup>8</sup> о включении политического в этическое и эстетическое, о защите принципов социалистического гуманизма.

Во всех леоновских романах 30-х годов четко прочерчивается в характеристиках героев «трудовая координата» — производное от горьковской эстетики труда. Вкладом Леонова в теорию социалистического реализма являются положения о принципиальном философском значении профессионального в облике героя, о всепоглощающей значимости профессии для современного человека, о новых возможностях проникновения в глубины человеческого духа через профессиональную психологию, об осмыслении многосторонних и крепчайших связей человека с эпохой в процессах труда.

Все убеждает нас в том, что Леонов в своих романах 30-х годов выступал как соратник и единомышленник Горького. И вместе с тем — в том, что Леонов был творчески мыслящим соратником великого писателя, что развивался он органически и самостоятельно, идя своим, оригинальным и порою неожиданным путем.

Общность рождалась не только на почве идейного единомыслия, сходных оценок революции и процессов социалистического строительства, но и на почве сходных взглядов на русского человека и его историю, на Россию и ее судьбы, на пути и способы национального самопознания России в искусстве.

## 2

В 1936-м и в последующие годы Леонов полностью уходит в драматургию.

Еще ранняя пьеса «Унтиловск» (1925—1926) — пьеса о мещанстве и конфликтах, раздирающих его изнутри, — вызывала ассоциации с горьковским творчеством. Сам Леонов вспоминает, как Екатерина Павловна Пешкова, делясь впечатлением от спектакля «Унтиловск» во МХАТе (1928), сказала ему, что «в пьесе много от горьковского „На дне“».

Целая серия разного рода сопоставлений пьес Леонова с драматургией Горького последовала за публикациями и постановками «Половчанских садов» и «Волка» на сценах театров в конце 30-х годов.

Я. Варшавский, довольно неприветливо встретивший появление «Половчанских садов», увидел в пьесе лишь «эксперимент», художественную «антитезу» пьесам Горького (новое решение старых конфликтов). Стрывочные его сопоставления «Половчанских садов» с пьесами Горького таковы: «Исайка напоминает, например, Любу из „Последних“. Есть и сходство и различие в судьбах этих подростков. Для Любы ее физическое уродство — источник безысходной трагедии. Крепкий маккавеевский дух Исайки не сломлен его болезнью. И Дуся и Ручкина каждая по-своему напоминает Меланью из „Детей солнца“. И Дусе, и Ручкиной, и Меланье не хватает в жизни любви».<sup>9</sup>

<sup>8</sup> «Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма...» (т. 27, стр. 159).

<sup>9</sup> Я. Варшавский. Герои Леонида Леонова. «Советское искусство», 1937, № 42, 11 сентября.

Но если уж делать сопоставления «Половчанских садов» с драматургией Горького, то, конечно, лучше было бы вспомнить пьесы «Фальшивая монета» и «Старик».

Стогов («Фальшивая монета») появляется в семье Яковлева, и семья оказывается под угрозой полного расстройтва. Со Стоговым связана первая любовная история жены Яковлева Полины; Стогов — человек, из-за которого она уже однажды пострадала. Новое вторжение Стогова в ее жизнь ведет к катастрофе: Полина бросается под поезд.

Старик (пьеса «Старик») приходит к бежавшему с каторги Мастакову (в свое время осужденному невинно) и доводит его до самоубийства. Софья Марковна говорит Старику:

«— Вы хотели помучить человека, да? Вас мучили, и вы хотите помучить — так?

*(Старик молчит, разглядывая ее).*

Софья Марковна. Вам обидно, что бывший товарищ ваш нашел для себя на земле место и дело, а у вас — нет этого?» (т. 12, стр. 380).

Леонов дал как бы новую версию этих горьковских сюжетов, построенных на внезапном вторжении прошлого в настоящее, атаке дурного человека на хороших людей. Сила и цепкость прошлого в том, что оно «не деготь на воротах, его не выскоблишь», оно — «в душе» (т. 12, стр. 364).

В семье Маккавеевых («Половчанские сады») приходит Пыляев. Когда-то в молодости им увлеклась жена Маккавеева, и Пыляев не прочь предъявить на нее свои «права». Человек без дарований и призвания в жизни, сбившийся с пути и предавший родину, Пыляев бешено завидует патриарху большой и дружной семьи и в бессильной злобе пытается интриговать в доме, в котором его приютили.

За этим сходством сюжетов и характеров проглядывают и различия, обусловленные различными замыслами и концепциями, различием эпох. Если горьковские конфликты, разрешающиеся трагически, концентрируют внимание на активно действующем зле, зовут к борьбе с фальшивыми и жестокими людьми, сознательно разрушающими человеческое счастье, то леоновские конфликты, развивая горьковские мотивы, ведут к новым философским выводам о противоборстве начал творческого и нетворческого (своеобразно истолкованная тема Моцарта и Сальери) и показывают крепнущую в жизни нравственную спайку хороших, настоящих людей, ставящую людей фальшивых и дурных в затруднительное положение. Последующие пьесы Леонова свидетельствуют о том, что писатель отнюдь не питал иллюзий, будто борьба со злом может быть легко закончена в ближайшую же пятилетку.

О. Литовский и В. Сахновский высказали в своих рецензиях мнение, что Леонов «уже давно творчески живет в атмосфере Горького и Чехова».<sup>10</sup> М. Бурский сравнил образ попа Лаврентия из «Волка» с Достигаевым, а Ю. Севрук образ Елены с Глафирой из «Егора Булычева» («сдержанный ум и нравственная сила»)<sup>11</sup>.

Все эти сопоставления носили случайный характер и мало что давали для уяснения преемственности горьковской и леоновской драматургии. Более глубокие основания «подверженности» Леонова горьковскому влиянию увидел М. Гус: Горький, по его мнению, оберегал Леонова от любования юродством и учил «уважать и любить человека».<sup>12</sup> Но это соображение критика не было подкреплено конкретными доказательствами.

<sup>10</sup> «Декада московских зрелищ», 1939, № 14, стр. 6; «Октябрь», 1939, № 8—9, стр. 239.

<sup>11</sup> «Литературная газета», 1939, № 30, 30 мая; «Красная звезда», 1939, № 102, 8 мая.

<sup>12</sup> «Литературная газета», 1939, № 27, 15 мая.

Недостатком многих оценок и рассуждений критиков 30-х годов была предвзятость подхода к Леонову. В нем видели ученика, как бы начинающего драматурга, который осуществляет разного рода литературные эксперименты и блуждает среди разного рода влияний, идущих от Достоевского, Чехова, Горького и других великих предшественников. Критики не заметили, что давно уже возник оригинальный «театр Леонова», о чем в 1935 году писал П. Марков в предисловии к сборнику пьес Леонова, и что к оцениваемым ими пьесам Леонова нужно было подходить как к новому этапу в его драматургическом творчестве, как к новому слову в советской драматургии.

Отдельные частные совпадения и сходства с Горьким порою служили напоминанием о родословной драматурга, а то и просто свидетельствовали о памяти и культуре писателя, любившего Горького, знавшего, что творить новое невозможно без опоры на старое, без контактов со старым.

Сам Леонов помог критикам, сжато охарактеризовав в своей речи «Горький сегодня» (1945) достоинства горьковской драматургии. Он говорил: «Диалог его пьес, написанных почти столетие назад — так много протекло событий с тех пор! — предельно выразителен и жив до сегодня, и если порою перенасыщен мыслью, то оттого лишь, что именно этих качеств требовала от него его боевая эпоха; его описание всегда и точно и глубоко, словно стальным штихелем вырезанное на меди; композиция его пьес, вызывавшая различные толкования, мне кажется, носит в себе зародыши новой блестящей драматургии, прорасти которые на театре не решился или, по ряду внешних обстоятельств, не смог пока никто».<sup>13</sup>

Не от этих ли сторон драматургического наследия Горького отправлялся и Леонов в своих раздумьях о театре и в своем последовательном курсе на создание пьес глубокой мысли, суггестивной композиции, предельно пзобразительных диалогов?

Горьковское в леоновской драме видится и в обнаженных противопоставлениях двух лагерей в «Волке» и «Нашествии», и в беспощадном вторжении в сферу внутренних, разрушительных процессов, происходящих в лагере мецанства, — в «Унтиловске» и «Усмирении Бададошкина».

И не у Горького ли учились Леонов и другие советские драматурги ощущать и находить в личности, «кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение» (т. 26, стр. 415)?

И, наконец, не Горький ли неустанно прививал советским драматургам высокое сознание социального предназначения театра, понимание ответственности за воспитание зрителей в духе новой человечности, новой, социалистической нравственности?

В предисловии к американскому изданию пьесы «Старик» (1924) Горький заметил, что у него нет пьес без «дидактики». Он сформулировал «мораль» своего произведения таким образом: «В пьесе „Старик“ я старался указать, как отвратителен человек, влюбленный в свое страдание, считающий, что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести. Но если человек убежден в том, что страдание дает ему право считать себя исключительной личностью и мстить другим за свои несчастья, — такой человек, по моему мнению, не принадлежит к людям, заслуживающим уважения других» (т. 12, стр. 463).

Леоновская драматургия также не чужда «дидактики» и этой своей стороной близка к драматургии Горького (а не Чехова и Островского).

<sup>13</sup> Леонид Леонов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1962, стр. 250.

Леоновские комментарии к собственным пьесам, адресованные зрителям и читателям, отчетливо указывают на определенные социально-нравственные проблемы, лежащие в их основе. «Дидактика» подчеркивается также философскими выводами, естественно вытекающими из реплик персонажей, тем ответственным выбором и решением, к которым в конце концов надлежит прийти леоновским героям.

Разумеется, отмеченную «дидактику» не следует отождествлять с назидательностью и риторичностью, которые чужды и драматургии Горького, и пьесам Леонова.

### 3

Некоторые мотивы леоновских произведений очень точно соотносятся с публицистикой или произведениями Горького, но было бы опрометчивым заключать в каждом случае, что Леонов исходит из суждений Горького, «творчески развивает» его положения и т. д.

Зачастую совпадение означает созвучие, сходство воззрений и художественных наблюдений обоих писателей. Леонов и Горький совершенно независимо друг от друга приходили к близким заключениям, их сходная позиция порождала внимание к тем или иным сторонам современного бытия.

Леонов исходил из собственного жизненного и творческого опыта, но опыт Горького для него был вдохновляющим.

Так, в статье «О социалистическом реализме» (1933) Горький язвительно писал о мещанском «идолопоклонстве вещам»: буржуазией привита трудящимся «мещанская страсть к бессмысленному накоплению вещей, болезненная страсть к личной собственности». В основе ее — себялюбие, убеждение, что «каждый из нас „начало и конец“ мира, „единственный“ и самый лучший, и ценнейший» (т. 27, стр. 9—10).

Сразу же вспоминается певец Ладыгин из пьесы Леонова «Обыкновенный человек» (1941), охваченный именно этой мещанской страстью, и объясняется она у Леонова примерно так же, как и у Горького. Что это — реализация горьковского наблюдения? Нет! Это вполне самостоятельное заключение самого Леонова.

Ладыгин с его узким, внешним пониманием культуры, культурности, с его страстью к картинам, которые дома даже не распаковываются, к мебели в духе современных стандартов мещанского вкуса являет собою пример душевного ожирения, самолюбования, погони за «необыкновенным». Образ этот в творчестве Леонова генетически связан с образами романов «Скутаревский» и «Вор». В первом есть примечательная фигура Ширинкина, которого Черимов характеризует следующим образом: «...его одолели вещи, хватательный инстинкт развился, а ведь как дрался-то в Октябре... то есть он депеши по городу под выстрелами таскал еще мальчишкой. И оказался дьявольской пустоты человек». Ширинкин купил пианино, на котором в доме никто не играл. Черимов продолжает: «Может, говорю, ты за этой лакированной штукой и на баррикаду лез?»<sup>14</sup>

Пожалуй, Ширинкин и действительно за этим полез на баррикаду! Его предшественник Митька Векшин страдал такой же болезнью: он ужасно хотел поспать на царской кровати (и поспал!). Сделавшись вояком, стал ходить в богатой шубе.

Значит, мотив «идолопоклонства вещам» — собственный леоновский мотив, возникший еще в раннем творчестве как итог наблюдений автора над «стихийными явлениями» в революции. Этот мотив включен в общую леоновскую концепцию борьбы за новую культуру.

<sup>14</sup> Там же, т. V, стр. 84.



Но этого вопроса не раз касался в своих публицистических статьях Горький. Так складывалось единомыслие в многообразии трактовок важного современного общественного вопроса культурной революции.

## 4

Гуманистические девизы Горького: «Человек — это звучит гордо!», «Все — вперед, и — выше!» — могли бы стать эпиграфами к леоновскому творчеству. Митька Векшин (в первой редакции «Вора»), отвергая скептицизм Пчхова, твердит свое: «Вперед и вверх надо!» В «Скутаревском» главный герой так раскрывает смысл социализма: «Социализм — это человек во весь рост, это человек, уже навсегда вставший с четверенек... и только там гордо будет звучать это слово — человек!»<sup>15</sup> В одной из рецензий на «Дорогу на океан» справедливо отмечалось, что «мечты о гордом и прекрасном человеке будущего проходят через весь роман».<sup>16</sup>

Леонов проникнут горьковской верой в человека и сознанием социально-педагогического призвания науки человековедения — литературы. Словами «гуманистическое воспитание личности», «гуманитарное преобразование человеческой души»<sup>17</sup> характеризует Леонов основную задачу советской литературы. «Главное назначение писателя в жизни — делать человека лучше», — говорит он.<sup>18</sup>

Одной из крепких связующих Леонова с Горьким нитей является непрерывная, неухающая, последовательная и решительная борьба с мещанством, с идеологией корыстолюбия, индивидуализма, духовной косности и равнодушия к судьбам народа, страны, человечества.

Леонов ответил на «социальный заказ» эпохи своим романом «Вор», пьесой «Унтиловск», немногострочной, но заряженной огромной взрывной силой статьей «О мещанстве» (1929).

Сумел ли писатель продолжить горьковские традиции борьбы с мещанством? Критика 20—30-х годов почти единодушно отвечала: нет, не сумел! Под гипнозом этой критики долго находились те, кто писал о «Воре». Роман в целом принято было считать творческой неудачей писателя.

В своей книге о романах Леонова (1954) я, в чем-то не соглашаясь с приговорами критики 20—30-х годов, даже проиллюстрировав анализом образа Чикплева удачность и меткость леоновских попаданий в мещанство, вывод делал, однако, «традиционный»: «Леонову не удалось творчески продолжить горьковскую традицию борьбы с мещанством».<sup>19</sup> В таком же духе несколько позднее оценил «Вора» М. Лобанов, писавший, что в «напористых» атаках на мещанство у Леонова есть «что-то нервическое, какое-то отчаяние, даже страх». «Преувеличенные страхи перед мещанством» рождали «аберрацию художественного взгляда — когда большой новый мир с разливом созидательной работы заслонялся кишачим злобным обывательским болотом». И вывод: «Горьковские традиции борьбы с мещанством не получили в романе „Вор“ плодотворного развития».<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Там же, стр. 339.

<sup>16</sup> Б. Брайнина. Роман о дороге в социализм. «Книга и пролетарская революция», 1936, № 7, стр. 142.

<sup>17</sup> Леонид Леонов. Литература и время. Избранная публицистика. Изд. «Молодая гвардия», 1964, стр. 326, 339.

<sup>18</sup> См.: В. Тычинин. В гостях у Леонида Леонова. «Ангара», 1959, № 3, стр. 150.

<sup>19</sup> В. А. Ковалев. Романы Леонида Леонова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 92.

<sup>20</sup> М. Лобанов. Роман Л. Леонова «Русский лес». «Советский писатель», М., 1958, стр. 139.

Лишь в последние годы эта оценка была пересмотрена, и вопрос получил более объективное освещение.

Немалую роль в движении критической мысли сыграли как обстоятельства общественной жизни послевоенных лет, подтверждающие непреодоленную покуда злую, цепкую, многоликую мещанскую опасность, так и появление новых произведений писателя («Русский лес», вторая редакция «Вора», повесть «Evgenia Ivanovna»), продолжавших линию борьбы с мещанством, начатую Леоновым под горьковским знаменем еще в 20-е годы. Как-то лучше была понята простая мысль, что Леонов продолжил традицию Горького, не повторяя ее, не подражая ей, т. е. вполне оригинально и творчески, не во всем совпадая с Горьким.

## 5

Одной из крупных творческих проблем, с которой столкнулась молодая советская литература, была проблема народного характера. Нельзя забывать, что Горький называл советскую литературу «превосходным источником „народоведения“ — человековедения» (т. 25, стр. 311). Литература — не просто человековедение, а и народоведение. Ведь человековедение возможно и без народоведения. Отказывать такой литературе в познавательном значении было бы неправильно, но зачастую узок ее горизонт, слишком избирательно ее зрение, однообразен сам подбор персонажей из мира рантье, социальных паразитов, преступников, богемы, мещан и служающих капиталу слоев.

Тургенев, Некрасов, русские писатели-демократы (Ф. Решетников и др.) второй половины XIX века значительно расширили возможности литературы, введя в нее героев — крестьян и рабочих, приоткрыв завесу над тем, что делалось «во глубине России». Некрасов, Лев Толстой, Короленко, пролетарские писатели начала XX века насытили свое «народознание» революционной смелостью анализа общественных противоречий. Горький, Серафимович стали летописцами освободительной борьбы рабочих и крестьян.

Уже в творчестве Льва Толстого глубоко разработаны принципы изображения народного характера (крестьянина).

Народные характеры Толстого — это не просто типические образы крестьян, которых прежде недоставало литературе, не просто представители того социального слоя, которые прежде не были героями новеллы, повести, трагедии, романа.

Это — синтетические характеры, олицетворение исторической эпохи, нации, человечества. Таковы Каратаев, Ерошка, Катюша Маслова.

М. Горький дал ярчайшие народные «босаяцкие» характеры, образы Кирилки, Ниловы, Павла Власова, героя автобиографической трилогии Тихона Вялова («Дело Артамоновых»), Бородатого солдата («Достигаев и другие»). В них запечатлены живые черты русской нации, людей труда. Человека с большой буквы.

Наибольшую трудность для всякого художника составляет решение проблемы цельности и «пестроты», индивидуального и классового в народном характере.

М. Горький писал в своем конспекте по истории русской литературы: «Когда писатель делает человека вместилищем одних только пороков или одних лишь добродетелей, — мы недовольны этим, нас это не убеждает, ибо мы знаем, что доброе и злое или, вернее, индивидуальное и социальное переплетено в психике нашей».<sup>21</sup> Горький создавал пестрые, разно-речивые характеры не только в тех случаях, когда персонаж принадлежал к господствующей, эксплуататорской группе (Фома Гордеев, Клим

<sup>21</sup> М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 2.

Самгин), но и в тех случаях, когда он вышел из народной среды. В «Моих университетах» Горький специально подчеркнул эту противоречивость в человеке: «Я видел, что почти в каждом человеке угловато и несложненно совмещаются противоречия не только слова и деяния, но и чувствований, их капризная игра особенно тяжко угнетала меня. Эту игру я наблюдал и в самом себе...» (т. 13, стр. 581). В складе души отдельного человека, в «пестроты», «раздробленности» психики Горький видел уродующее влияние бесчеловечных социальных условий. Не так просто понять человека, найти главное в его характере, когда человек запутывался в сетях мелочей, значение и смысл которых оставались для него зачастую непонятными.

На этом сложном, противоречивом фоне возникали новые качества людей, складывались новые индивидуальности. Одни выламывались из привычного быта, бунтовали против среды, отказываясь покорствоваться общепринятому, «обыкновенному». Другие становились на путь борьбы, все более сознательной и убежденной. Горький поведал о том, как растет человек, как просыпается в нем активность, как побеждает в его душе доброе, хорошее. Со страниц произведений Горького встает образ большого, сильного, духовно богатого, великого русского народа. В народе черпал Горький свой оптимизм, радостную веру в будущее, в победу Человека над темными инстинктами, над грязью и цинизмом социальных отношений капиталистического общества, над дикой жадностью буржуа, мещанина («Мать», «Сказки об Италии», «По Руси»).

Это-то толстовское и горьковское наследие и надлежало развить молодой советской литературе. И Леонов в числе ее зачинателей решал эту труднейшую творческую задачу.

В «Барсуках» открывается читателю живое, волнующееся море народное, мир народных характеров, своеобразных и интересных личностей — русских по облику, по повадке, по умной и меткой речи, по самой своей душевной сути.

Леонов показал совмещение в человеке индивидуального и социального, отчего персонажи «Барсуков» стали в подлинном значении живыми людьми. Персонажи у Леопова — это не рупоры социальных групп. Егор Брыкин, тип человека, колеблющегося и мечущегося между «барсуками» и «советскими мужиками», резко выделен из остальной массы крестьян. Писатель показал *единичную* форму выражения качеств и поведения мелкобуржуазной социальной группы в годы гражданской войны. В Пантелее Чмелеве — «советском мужике» — Леонов подчеркнул трогательную веру в науку, «тихую внутреннюю силу», «чудесную доброту», здравый смысл, чувство собственного достоинства.<sup>22</sup> Это представитель масс русского крестьянства, активно участвовавших в революции, помогавших рабочему классу победить буржуазную контрреволюцию, и вместе с тем это оригинальная личность со всем многообразием качеств, индивидуальных черт характера, языка и т. д.

Леонов выхватил из жизни новые народные типы, о которых не знал Горький, типы, возможные именно в годы коренной ломки вековых социальных устоев.

Народные характеры — это не только крестьяне или рабочие. Народна основа характера Наташи Ростовской: она и графинечка и в то же время простая русская девушка. Народна основа правдоискательства Пьера Безухова. Чертами народности наделен полководец и герой Отечественной войны Кутузов.

К народным характерам относятся горьковские образы интеллигентов из «Матери», «Детей солнца», образ большевика Кутузова из «Жизни Клим Самгина». Если народные характеры у Льва Толстого были

<sup>22</sup> Леонид Леонов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, стр. 180.

отъединены от политики, от конкретных социально-политических программ времени, то у Горького они политизированы — в соответствии с духом эпохи острых социально-классовых столкновений и формирования политических партий в России. Но и при всем этом в них классовые качества не заслоняют эпохальных, национальных, общечеловеческих. Конкретная социально-политическая программа борьбы за социализм транспонирована также в систему гуманистических воззрений, а в деятельности персонажей выделены общенациональные и общечеловеческие мотивы. В этом не нужно видеть соскальзывания к абстрактному гуманизму, наоборот, в этом верно отразился реальный характер пролетарской борьбы и социалистической революции, отвечающей интересам не только пролетариата, но и всех широких социальных слоев, угнетаемых и эксплуатируемых капитализмом.

После Октября общенародный и общечеловеческий аспект в литературе все более усиливается, ибо с первых лет революции постепенно складывается *единый* в своих устремлениях советский народ; интернациональное сознание проникало в массы и становилось чертой характера рабочих, крестьян и интеллигенции. Складывалось и понятие единой советской литературы, принадлежность к которой определялась прежде всего такими признаками, как понимание основного, главного смысла совершившегося революционного переворота и желание помочь укреплению и развитию нового общественного строя.

Если в «Барсуках» и «Соти» народные характеры представлены образами рабочих и крестьян, коммунистов-руководителей, то в «Дороге на океан» и «Русском лесе» появляются синтетические образы Курилова и Вихрова, отчетливо наделенные широкими полномочиями борцов за всечеловеческие идеалы гуманизма. В них слиты воедино социальные, национальные и общечеловеческие признаки. Эти русские люди поистине заслуживают наименования *людей человечества*.

Леоновская творческая концепция оправдывала ожидания Горького. Горький мечтал о том, чтобы личность, связав свою борьбу с борьбой масс, обеспечила тем самым себе свободу роста «до тех размеров, когда человек почувствует себя не человеком науки, класса, церкви, а человеком человечества».<sup>23</sup> От Леонова он уверенно ожидал «книг, которые могуче послужат делу возрождения человечества, делу объединения его в единую всемирную семью».<sup>24</sup>

## 6

Горьковский импульс был и остается одним из могущественных в деятельности Леонова — романиста, драматурга, публициста, общественного деятеля.

Нет какого-то особенного, ограниченного определенными годами периода горьковского влияния на Леонова. Оно постоянно и многообразно. Оно не ведет к подражанию, к повторению. Оно влечет к открытиям в содержании и изобретениям в художественной форме. Оно сказывается и в большом, и в малом. Малое же в искусстве всегда включает в себя большое.

И поэтому критика то натолкнется на *горьковское* пытлиное искание молодым Иваном Вихровым своей человеческой должности на земле, то придет к выводу о чертах родового сходства Грацианского с Климом Самгиным,<sup>25</sup> то найдет основание для причисления Стратонова из по-

<sup>23</sup> Предисловие Горького к французскому изданию романа Леонова «Барсуки». «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 264.

<sup>24</sup> Там же, стр. 265.

<sup>25</sup> М. Лобанов. Роман Л. Леонова «Русский лес», стр. 142—148.

вести «Евгения Ивановича» к самгинской породе,<sup>26</sup> то осмыслит образ Кнышева в ряду горьковских фигур буржуа, предчувствующих, что история отвела небольшой срок для их хозяйничания, и поэтому внутренние ущербных — даже в зените своего могущества. . .

Порою горьковский импульс сказывался в леоновском творчестве не сразу, через большой интервал в несколько десятков лет.

Весьма любопытна одна поправка, сделанная Леоновым во второй редакции «Вора». «Космическое» философское размышление Фирсова, звучащее в контексте как достоверное выражение мироощущения самого художественного субъекта, ныне выглядит так: «Наполняя собой, подвигом своим и страданьем мир, ты, человек, заново творишь его...»<sup>27</sup> Слово «подвиг» ранее отсутствовало. Теперь *страданием* (Достоевский!) уступило первое место в формуле *подвигу* (Горький!). Конечно, *подвиг*, как часть человеческого бытия, подсказан писателю героическим нашим временем, а не Горьким, но точно такое же возражение может вызвать и привязка страдания к Достоевскому — ведь о страдании говорил не только этот писатель. Объективно же эта деталь (очень важная в общей концепции романа) генетически восходит к творчеству автора «Старухи Изергиль», «Песни о буреви́стнике», «Матери». Тем более, что тема человеческого подвига является не случайной, а сквозной в творчестве Леопова («Вор», «Дорога на океан», «Половчанские сады», «Нашествие», «Ленушка», «Русский лес»). И оттого органическая связь его с наследием Горького делается не только очевидной, но и закономерной и необходимой.

Поразительно похоже на пророчание замечание Горького в беседе с Леоновым по поводу «Вора». Леонов вспоминает: «...А. М. Горький предсказал, что я однажды убью (убью!) Митьку. Так ведь и случилось, но каков крюк — в тридцать с лишком лет, опыт поколения!»<sup>28</sup>

Через тридцать с лишним лет после появления «Вора» (1927) Леонов публикует вторую редакцию романа (1959), в которой коренным образом переосмысливает образ главного героя.

Леонов *убил* героя потому, что стал непримиримее к всевозможным «упрощениям культуры», замахивающимся на моральные накопления многовековой человеческой истории, на самую *память* человечества. Ведь Митька и убил-то пленного белого офицера потому, что хотел загасить блеск в глазу противника, что не ощутил в себе желания преодолеть свою культурную бедность и стать вровень со своим врагом и выше его по знаниям, культуре.

В творческом сознании Горького маячил образ, подобный Векшину, но он не вылился в яркое художественное обобщение. У Горького есть лишь бегло намеченный образ рабочего в «Моих университетах» (1923) и крестьянина в «Расказе о необыкновенном» (1925).

Первый считал ненужными знания, культуру, технику, города. «Жизнь надо устроить проще, тогда она будет милосерднее к людям. . .» — говорил он. И Горький подумал после беседы с ним: «... а что если действительно миллионы русских людей только потому терпят тягостные муки революции, что лелеют в глубине души надежду освободиться от труда? Минимум труда — максимум наслаждения, это очень заманчиво и увлекает, как все неосуществимое, как всякая утопия» (т. 13, стр. 550).

Второй ненавидит все «необыкновенное», жаждет «настоящего упрощения жизни». «Простота» в его истолковании заключается в отказе от культуры, норм морали и оборачивается жестокостью и негуманностью.

<sup>26</sup> Д. Стариков. Свеча на ветру. Изд. «Правда», М., 1966 (Библиотека «Огонек»), стр. 35.

<sup>27</sup> Леонид Леонов, Собрание сочинений в девяти томах, т. III, стр. 12.

<sup>28</sup> Из письма Леопова к автору статьи от 5 июня 1960 года.

Горький задумывался над «стихийными явлениями» в революции, над характерами, рожденными переходным временем, и леоновское откровение типа Векшина не могло его не восхитить. Но осмысление Леоновым подмеченного типа его не во всем удовлетворяло. Горький заметил неясность оценки косно-консервативной внутренней сути Векшина, индивидуалистичности его психологии. Он надеялся, что в будущем Леонов переоценит своего героя, глубже осознает опасность тенденции «упрощения жизни» и осудит Митьку Векшина, *убьет* его как не оправдавшего его симпатий и его надежд.

Так и случилось, как предвидел Горький в свое время.

Органическая, внутренняя связь творчества Леонова с традицией Горького закономерна, ибо она основывается на общем для обоих писателей гуманистическом мировосприятии и вере в победу Человека над социальными силами, враждебными его стремлению к счастью и осмысленной творческой жизни, на понимании великого значения для обновления человечества борьбы за торжество коммунизма.

## 7

Горький причислял Леонова к представителям той группы современных советских писателей, которые «продолжают дело классической русской литературы — дело Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого».<sup>29</sup>

Горький всегда стремился привить молодым писателям сознание неразрывности и преемственности дела художников прошлого и настоящего. В переписке, да и в статьях 20-х годов, Горький часто ставил в пример молодым писателям М. Пришвина и С. Сергеева-Ценского, быть может, за их традиционность в лучшем смысле слова в языке, психологизме, в отчетливой ориентации на отображение жизни в ее бытовых формах.

Опасность декадентских влияний для писателей новой России была в общем ясна, и за А. Белым, А. Ремизовым, Ф. Сологубом, А. Крученых они не пошли, хотя временами и поддавались их художническому «чарам». И Горький не был особенно обеспокоен воздействиями со стороны наследников символизма, акмеизма и футуризма.

А вот опасность слияния и смешения реализма с натурализмом его серьезно тревожила. Эта тревога нашла отражение, например, в ряде его писем к членам группы «Серрапионовы братья». Он предостерегал их от «покорствования фактам». Горького совсем не восхищала «документальность» произведений некоторых беллетристов 20-х годов.

«Натурализм, — писал Горький одному корреспонденту, — это — покорность фактам, подчинение вашей творческой воли давлению действительности. . . Художник должен жить не в действительности и, конечно, не в стороне от нее, а *над* нею. Тогда-то он и найдет в ней то существенное, что даст ему неоспоримо ценный материал для подлинного искусства».<sup>30</sup>

И неожиданную — в связи с критикой натурализма — мысль высказал однажды Горький в письме к К. Федину. «„Действительность“ для вас только материал. . .» — писал он.<sup>31</sup> Можно подумать: как же так? Действительность — источник творчества; верность правде жизни — принцип честного писательского труда. . . А здесь вроде бы дается совет пересоздавать и переделывать материал жизни по своему усмотрению и разумению. А как же быть с жизненной правдой!?

<sup>29</sup> «Литературное наследство», т. 70, стр. 262.

<sup>30</sup> Письмо М. Горького к Д. Хайту от 29 ноября 1927 года («Литературное наследство», т. 70, стр. 616).

<sup>31</sup> «Литературное наследство», т. 70, стр. 485.

Способен удивить и совет Горького молодому писателю жить *над* действительностью. Обычно писателя зовут быть ближе к жизни, тот же Горький выдвинул лозунг вторжения искусства в действительность (подлинного искусства в подлинную действительность, — как сказано у Горького), а здесь вроде бы писателя призывают жить «не в действительности»!

Но в этих суждениях Горького нет никакого эстетического криминала. Горький боролся за истинный реализм, который никогда не довольствовался списыванием с натуры. Реалист находит в фактах нечто существенное и нечто существенно новое. Он дает художественный синтез фактов и воплощает в образах свое понимание жизни и людей. Он не покорствует фактам. Он как бы сам «делает» изображаемую им действительность.

Вспомним горьковский отзыв о «Соти» и ее авторе: «А действительность он знает, как будто сам ее делал» (т. 25, стр. 255). Вот это и есть целенаправленный позитивный реализм. Полнокровный реализм, основанный на доверии к личности художника, на изображении, пронизанном свойствами художественного субъекта, его человеческой страстью, его гуманистической окрыленностью!

Горький ценил Леонова за верность традициям реализма, за то, что молодой писатель верно ориентировался в огромном мире литературы, опенев ее прошлое и умело применив традиции в настоящем.

Если в 20-е годы известную тормозящую роль в освоении традиций реализма сыграла вульгарно-социологическая критика, как бы перегородкой отделявшая литературное прошлое от литературного настоящего, то в 30-е годы советская критика поистине реабилитировала наследие классиков, сблизив вплотную с литературой нашего времени традиции литературы XIX века.

Удивительным образом искривляя перспективу, некоторые нынешние литературоведы порицают критические выступления 30-х годов (например, статьи о натурализме и формализме в «Правде») за то, что они «ориентировали авторов, режиссеров и художников на классическое прошлое, некритически оценивая русский критический реализм XIX века», и тем мешали развитию «авангардных течений».<sup>32</sup>

Что касается «некритической оценки», то она для 30-х годов не была уж столь отличительной, если вспомнить, например, характеристику критического реализма в докладе М. Горького на Первом съезде писателей. А сама ориентация — поистине ставшая всенародной — на лучшее в классическом реализме (а не на модернизм) явилась как раз одним из громадных завоеваний культурной революции в нашей стране.

Романы и пьесы Леонова 30-х годов, как и произведения Шолохова, Федина, Н. Островского, Макаренко, Фадеева и других писателей, представляют собою ярчайшие примеры творческого развития традиций русской классики. И это обстоятельство еще больше приближало к читателю-современнику бессмертные эстетические ценности XIX века — завершенной эпохи, ушедшей в прошлое.

Пафосом отрицания натурализма в любом его варианте и утверждения принципов реализма проникнута эстетика Леонова. Выразительно, свежо и каждый раз как бы заново обосновывает Леонов принципы реализма. В письме к молодому писателю, представившему ему на суд живописания неких богатырских героев, он отмечает: «... я считаю литературу искусством мыслительным, и меня всегда интересовали лишь события и трагедии человеческого ума или сердца, но не мышц». Герои, подобные описанным, продолжает писатель, могли бы представить инте-

<sup>32</sup> См., например, статью К. Мартинера в журнале «Československá rusistika» (1966, № 3, стр. 141).

реф лишь в том случае, «если бы судьба и конфликт их заключались во внутренних противоречиях, возможных для всякого человеческого существа, а не только в том, что героя подпоил вредным или смертельным снадобьем испугавшийся поражения конкурент».<sup>33</sup>

Во время международного кинофестиваля в Москве Леонов под впечатлением просмотренных им фильмов так высказался относительно того, что было бы желательно увидеть на экране, и это высказывание приобретает общий, принципиальный смысл: «Мне не очень нравятся бытовые рассказы о случайностях, которые постигают человека при выполнении производственного плана или в семейной жизни. Лично мне хотелось бы видеть фильмы, которые время от времени заставляют взглядывать на звезды. Это совершенно необходимо, без этого слово „человек“ начинает звучать менее гордо».<sup>34</sup>

Леонов вспоминает о Горьком, о воспетом им Человеке с большой буквы, о стремлении к звездам, чтобы предельно ясно выразить свое осуждение тенденций лжереализма, натурализма в искусстве, в каком бы обличье они ни выступали — во внешне героическом или приземленно-бытовом. Как и Горький, Леонов отстаивает и развивает наиболее плодотворные традиции — традиции реализма.

«Леонов — староват, а Бабель — хорош...»<sup>35</sup> — писал М. Слонимский Горькому в 1925 году. Вряд ли адресат согласился с таким противоположением. Горький не считал русские традиции реализма устаревшими в эпоху революции.

Вообще Горький чрезвычайно ценил в новаторском творчестве Леонова национальное своеобразие. Ведь Леонов удивительно национален во всем — в языке, в персонажах, в трактовке общезначимых социальных проблем, в самом характере образного мышления. В 1927 году Горький так суммировал свои впечатления о молодом писателе: «Леонов — замечательно и весьма по-русски талантлив; он, несомненно, способен написать потрясающие вещи, и вообще он „страшно русский“ художник».<sup>36</sup> «В Леонове предчувствуется большой русский писатель, очень большой».<sup>37</sup>

После 1927 года все это оправдалось и замечательно подтвердилось.

В творчестве Леонова продолжены: русские традиции Гоголя и Достоевского, Герцена и Салтыкова-Щедрина. Л. Толстого, Чехова. И этим Леонов был Горькому чрезвычайно близок.

## 8

Среди горьковских отзывов о Леонове неожиданным является отзыв в одном из писем 1927 года: «Был у меня Леонов. Очень напомнил мне Леонида Андреева в 903—4 годах, — годы его наивысшего успеха. Знает — мало, о себе — художнике — заботится плохо» (т. 30, стр. 34).

Проходит несколько лет, и Горький почти полностью повторяет его. В. А. Десницкий так передает свой разговор с Алексеем Максимовичем в 1933—1934 годах.

«— Многие не любят по-настоящему своего дела, не учатся, от жизни прячутся... Знаешь, кому в первую очередь может грозить та же участь, что и Леониду?..»

Я вопросительно назвал фамилию одного из современных видных беллетристов.

<sup>33</sup> Цит. по: М. Лобанов, Е. Осетров. Мир леоновского слова. «Литературная газета», 1963, № 100, 20 августа.

<sup>34</sup> Л. Леонов. Бриллианты для бедных. «Советский экран», 1965, № 15, стр. 5.

<sup>35</sup> Архив Горького, КГ-п 72-3-19.

<sup>36</sup> Горьковские чтения. 1953—1957. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 57.

<sup>37</sup> «Звезда», 1961. № 1, стр. 153.



— Да, да, ты угадал. Что-то есть в нем от андреевской обособленности».<sup>38</sup>

В реплике Горького удивляет категоричское «не любят». Думается, что В. А. Десницкий мог произвольно заменить этим словом более подходящее в данном случае: «не знают». Упрекать Леонова в нелюбви к литературному труду Горький вряд ли мог.

Итак, 27-летний автор «Барсуков» и «Вора», по оценке Горького, мало знал и тем самым, видимо, плохо заботился о себе как художнике. Мало знал — в сравнении с энциклопедичным Горьким — это можно понять. Но знания художника — особые, не школьные, для него важно понимать людей, их психологию, их повседневную жизнь и взаимоотношения. их общественное самосознание. В подобных знаниях молодому Леонову отказать никак нельзя.

Сам Горький назвал «Барсуков» «книгой надолго», а «Вора» — вещью «очень смелой».<sup>39</sup>

Возможно, Горький мысленно сравнил Леонова с собою в молодые годы и отметил, что последний знает меньше фактов и изучил жизнь не столь всеобъемлюще, как он. Наверно, так оно и было. И объясняется это различие тем, что Горький и Леонов сформировались в разное время и в разных условиях.

Горький не получил систематического среднего образования, свои «университеты» он прошел не в школе, а в самой жизни. Он и должен был отличаться тем «фанатизмом знания», который был, по его признанию, свойствен ему в юности: много пути выйти «в люди» и вообще выбиться из мещанского бытия к осмысленной и полной жизни у него не было.

Один из его «учителей», М. А. Ромась, говорил ему (рассказ «Сторож», 1923):

«„Все надо знать, все надо понять... привыкайте залезать во все щели и ямы, может, там, где-то, и затискана потребная вам истина. живите безбоязненно, не бегая от неприятного и страшного, — неприятно, страшно, потому что непонятно. Вот что!“

Я и заглядывал всюду, не щадя себя, и так узнал многое, чего мне лично лучше бы не знать, но о чем рассказать людям — необходимо, ибо это — их жизнь, трудная, грязная драма борьбы животного в человеке, который стремится к победе над стихией в себе и вне себя.

Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек...» (т. 15, стр. 72—73).

Как видим, к гуманистическому выводу, сформулированному в последних строках, Горький пришел тяжелым, мучительным и даже опасным путем: ведь можно было и отчаяться (и у Горького были моменты отчаяния, толкнувшие его к попытке самоубийства), можно было ужаснуться виденному и потерять веру в человеческое в человеке (Горький ее сохранил: жизнь соединила его со многими хорошими, чудесными людьми, увлекшими его своим стремлением к лучшей жизни). Путь «фанатизма знания» был выстрадан нелегким детством и юностью Горького.

Леонов так же, как Горький, должен был вырваться из мещанской зарядьевской среды. Путь его облегчен был счастливо выпавшим ему правом на учебу в гимназии, которую он закончил в 1918 году. Он много читал, знал классику и увлечен был современной литературой. Пребывание в гимназии дало основы знаний. Но оно и отдаляло его от жизни. ограничивало контакты с нею, сужало общение с людьми до общения с кружком гимназических товарищей, толкало к увлечениям модными декадентскими писателями и поэтами. Выезды на каникулы к отцу

<sup>38</sup> В. Десницкий. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. Гослитиздат. М. 1959, стр. 172. О том, что речь шла о Леонове, сообщил мне В. А. Десницкий

<sup>39</sup> «Звезда», 1961, № 1, стр. 153.

в Архангельск, работа в газете, издававшейся отцом, являлись для молодого Леонова выходами в жизнь, в глубь страны, в практическую деятельность. Да, к 18 годам Леонов многого еще не знал, его суждения, запечатленные в ранних стихах и театральных рецензиях, зачастую наивны, «книжны». Необычайно расширили его горизонты и увеличили знания о жизни и о времени пребывание в Архангельске в период оккупации города англичанами и служба в Красной Армии, участие в перекопских боях, работа в военных газетах. Всю Россию с севера на юг обозрел Леонов — Россию революционную, сокрушавшую белогвардейцев и утверждавшую свою великую освободительную миссию на планете.

Так постепенно накапливались жизненные знания у молодого литератора — может быть, позднее, чем у Горького. Горький мог заметить разницу между собою и Леоновым. Но это сравнение, в сущности, было лестным для молодого писателя: ведь Горький обладал исключительными знаниями во многих областях культуры. Не было ли в данном случае простого недоразумения? Не покоились ли впечатления Горького на каких-то случайных наблюдениях в дни недолгого пребывания молодого автора в Сорренто? Во всяком случае с обликом Леонова — одного из культурнейших и эрудированных писателей нашего времени — горьковский отзыв никак не вяжется.

Отзыв в передаче В. Десницкого не обладает такой документальной достоверностью, как первый. В нем есть новые оттенки, которых не было в предшествующем: отъединенность от жизни, обособленность. И как вывод: Леонову грозит опасность разделить писательскую судьбу Леонида Андреева, т. е., видимо, оторваться от жизненных проблем и живого материала, уйти в эстетические абстракции, узкий психологизм и отвлеченную символичку.

Писательский путь Леонова, к счастью, не подтвердил прогноза Горького, хотя пьесы Леонова, особенно «Унтиловск», «Ленушка», заставляют вспомнить о пьесах Л. Андреева с их «символическим реализмом» и напряженно выраженным — как стон и крик — психологизмом.

Остается «отъединенность от жизни» — «обособленность». Вот в них, как мне кажется, и кроется объяснение возникшего разноречия. Горький принял за признаки отъединенности и обособленности у Леонова грешащую собственную художественную манеру.

Леонов в некоторых отношениях отклонялся от художественных традиций эпического изображения жизни в формах самой жизни — «на бытовой основе». Он применял приемы непрямого показа событий, символизацию. В эпическое повествование включались формы напряженного лиризма, явственнее звучал авторский голос как в непосредственной «гоголевской» форме, так и в опосредствованной — через несобственно-авторскую речь (слияние голоса автора с голосом персонажей). Композиция резко порывала с простым хронологизмом, вводились сопоставления разновременного протекающих событий и условные ситуации, позволявшие сводить и сталкивать характеры в самых неожиданных сочетаниях.

Леоновский реализм, чуждающийся бытописания, с подчеркнутой фплософичностью в самой композиции, в трактовке характеров, возможно, и был оценен Горьким как последствие некоторого удаления писателя от жизни и недостаточного учета им опыта реализма прошлого. Так можно было бы объяснить приведенные выше горьковские оценки.

## 9

Как известно, Горький отнес «Вора» к произведениям, в которых чувствуется «невольное и бессознательное» стремление принизить роль мысли, показать ее бессилие перед подсознательным в человеке. Гипер-

болизацию бессознательной стилистики в человеческой личности усматривал в «Воре» и А. Фадеев.<sup>40</sup>

Горький даже поставил это стремление молодого писателя в связь с русской национальной традицией. В письме к С. Цвейгу он писал в связи с оценкой учения Льва Толстого: «Непримиримое разноречие большого языческого таланта и маленького, морализующего христианского разума — драма не одного Толстого. Это — „болезнь духа“ многих, больших и маленьких русских людей. Вы найдете ее у Гоголя, Достоевского, найдете и у современного молодого, очень талантливого писателя Леонова. В его романе „Вор“ один из героев говорит: „Мысль, вот где источник страдания. Того, кто истребит мысль, — человечество вознесет в памяти своей“. Подобные „позьявления тайных“ довольно обычны у русских людей, все еще мало способных уравновесить эмоциональное с интеллектуальным. Для большинства „мыслящих“ русских людей разум — карлик, хвостуншко, негодяй. Он щеголеват и ловко одет, всюду принят, в нем есть что-то убедительное и он — „повелевает“. В нем есть нечто „дьявольское“. Хорошему русскому человеку всегда хочется остричь и обрить дьявола. Лично я не согласен с этим, для меня дьявол именно хорош в густой шерсти и во всеоружии его зорства».<sup>41</sup>

Обычным в критике было безоговорочное согласие с этими мнениями. Однако очевидна недостаточная точность этих суждений Горького. Они, конечно, небезосновательны. В романе «Вор» преобладают стихийные натуры, и поведение их зачастую определяется безотчетной интуицией и смутными внутренними импульсами. Центральный герой Векшин олицетворяет слой стихийно участвовавших в революции людей, не поднявшихся до уровня сознательных революционных бойцов. Он ушел из-под контроля разума и в годы нэпа сбился с верного пути. Стихийное начало представлено и в главах, посвященных деревне начала 20-х годов, во многом еще жившей традиционной «роевой» жизнью. мироощущение героев романа — несчастных, опустившихся, потерявших веру в счастье и в то, что разум в состоянии разрешить трагические противоречия жизни, — как бы стремится увенчать мещанский идеолог Чикилев, проклаиная мысль и разум.

Значит, у Горького были основания для его критических замечаний? Да, некоторые основания были. Леонов, фокусируя в большом романе героев-стихийников, как бы выдвигал такие явления на первый план в современной нове. Если брать и оценивать роман «Вор» сам по себе, видеть в нем как бы творческую программу писателя на многие годы, то выводы Горького были бы неопровержимы. В 1927—1928 годах такого рода оценки романа были понятны и объяснимы. Ведь современники не могли знать будущих произведений писателя — романов «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан». Они подходили к «Вору» как к последнему слову автора, как к началу неких устойчивых тем и мотивов его творчества и поэтому могли допустить отдельные преувеличения, правомерность которых Леонов отверг своим творчеством ближайших же лет, когда стали ясны внутренняя связность и эволюция тем и образов, начала и концы, тенденции и качества, преходящее и устойчивое в его творчестве. Открылась перспектива появления и утверждения новых героев, перевоспитания тех, кто сохранил в себе душевную искру и в ком не угас полностью разум. И становились яснее те зачатки и те потенции, которые в романе «Вор» вначале были просто не замечены, недостаточно оценены.

<sup>40</sup> А. Фадеев. За художника материалста-диалектика. Изд. 2-е, ГИХЛ. М.—Л., 1931, стр. 17.

<sup>41</sup> Архив А. М. Горького, т VIII. Изд. АН СССР. М., 1960, стр. 33.

Какие? Прежде всего движение Векшина к прозрению, к осознанию ошибочности шагов, им сделанных; в нем созревает решение уйти от всей этой мещанской накипи, обволакивавшей его, к честному труду, в далекую глушь, в леса. Автор «пошел» вслед за своим героем, и родился роман «Соть», рисующий иной, широкий мир социалистического строительства, «героические годы», «бурную, вулканическую эпоху», «историю столкновения наступающей новизны с российской архаикой».<sup>42</sup>

В перспективе творчества Леонова от «Петушихинского пролома» и «Барсуков» к «Вору» и далее к «Соти» и «Скутаревскому» яснее выделялась тема стихии и тема преодоления стихии, тема полноводного разлива народной инициативы и народного творчества и тема регулирования этой стихии, высвобождения развивающегося «процесса природы» и введения стихии в русло сознательных и дружных действий народа для созидания новых форм жизни.

Стихия бывает дружественная и враждебная — как и разум. Чикилев, проклиная мысль, сам безостановочно философствовал — по-обыкательски плоско и пошло. Свои «урavnительные» заключения он стремился навязать окружающим его людям, заставить их согласиться с ними. Стихия породила и Заварихина, явившегося из деревни завоевать город. Разум этого мечтателя-собственника обслуживает грубую силу, приобретательские замыслы и действия.

Эту диалектику осознанного и подсознательного, разума и инстинктивного стремления в человеке Леонов будет раскрывать в последующих произведениях все многограннее и глубже, охватывая все новые сферы общественного бытия и все новые тайники человеческой психологии. Леонов прославил разум строителей Увадьева и Потемкина, разум ученых Скутаревского и Вихрова, разум ваятелей душ человеческих Курилова и Свеколкина. Пушкинский девиз «Да здравствует разум!..» поистине может быть поставлен эпитафией к монографии о Леониде Леонове.

Если горьковским высказываниям придавать общее, принципиальное значение, то они не подходят для характеристики Леонова — художника-мыслителя, художника-философа (и таким он себя выявил уже в «Воре»), представителя *мыслительной* литературы, с характерной для нее «рационалистической» четкостью концепций и жесткой стройностью композиции.

Но этим высказываниям не нужно придавать столь широкого значения. Их предпочтительнее тесно связать с годами, когда они были сделаны. В них нужно видеть отражение тревог и забот Горького той поры, когда интуитивистские воззрения прорывались в произведениях отдельных писателей («Тайное таинное» Вс. Иванова) и нужно было предостеречь от увлечения ими.

В этих высказываниях нужно видеть также отражение некоторых спорных мыслей Горького о русском человеке и русской культурно-психологической традиции.

## 10

Критика отметила уже расхождения Горького и Леонова в оценке Достоевского.

Горький подчеркивал в Достоевском по преимуществу консервативные стороны его идеологии и порою склонен был отождествлять мысли и чувства героев с мыслями и чувствами автора. В предисловии к французскому изданию «Барсуков» (1931) он сближал индивидуа-

<sup>42</sup> Леонид Леонов. Стремителен бег времени. «Литературная газета», 1957, № 107, 5 сентября.

листическую настроенность персонажей «Бесов» и «Братьев Карамазовых» с самосознанием Достоевского, пострадавшего за участие в кружке Петрашевского и возненавидевшего «первопричину» своих страданий — революционную деятельность. В докладе на Первом съезде писателей в 1934 году Горький упомянул о Достоевском, характеризуя идеологию и психологию буржуазного общества: «Достоевскому принадлежит слава человека, который в лице героя „Записок из подполья“ с исключительно ярким совершенством живописи слова дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата. С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности Достоевский фигурой своего героя показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей XIX—XX столетий. Этот его человек вмещает в себе характернейшие черты Фридриха Ницше и маркиза Дезэссента — героя романа Гюисманса „Наоборот“, „Ученика“ Бурже и Бориса Савинкова, автора и героя его сочинения, Оскара Уайльда и Санина Арцыбашева и еще многих социальных вырожденцев, созданных анархическим влиянием бесчеловечных условий капиталистического государства» (т. 27, стр. 313).

В этом отзыве не вполне ясно отграничены автор и его герой. Можно даже подумать, что в образе человека из подполья следует видеть в значительной мере отражение психологии и жизнеощущения автора. Горький не говорит о критическом отношении Достоевского к выводимым характеристам, не подчеркивает гуманистической позиции писателя.

Такое отношение к Достоевскому объясняет, например, почему Горький мог советовать молодым писателям учиться у Достоевского лишь технологии писательского ремесла. «Что вы получите у Достоевского, кроме техники?» — говорил он (т. 26, стр. 67).

Безусловно, Горький был прав в своих возражениях Леонову, заглаживо декларировавшему в 1927 году необходимость учебы в первую очередь у Достоевского.

Советская литература наследует все многообразие богатств классического наследия, а не какую-то его часть. Советская литература — это не «гоголевский период», не толстовское направление и даже не пушкинская традиция или горьковский этап. В литературе нашей эпохи скрещиваются все смыслы и потенции литературы прошлого в новом единстве и новом качестве.

Что касается отдельных советских писателей, то у них закономерно обнаруживаются различные акценты в манере, стиле и методе, обуславливающие различное ориентирование в литературных традициях и пристрастия к тем или иным славным именам. Имея же в виду собственное творчество и собственные творческие концепции, Леонов мог подчеркнуть свою ориентацию на тех или иных художников (обычно он называет имена Гоголя, Достоевского и Горького).

Зная, что Леонов познакомился с предисловием Горького к французскому изданию «Барсуков» тотчас по выходе книги в свет, автор настоящей статьи обратился к нему с вопросом, как он в свое время отнесся к горьковским предостережениям относительно Достоевского. Леонов ответил, что этим предостережениям он «как-то не вял». Есть и другое свидетельство об этом: в начале 30-х годов Леонов отозвался о Достоевском, как о своем «великом родственнике».<sup>43</sup>

В беседах с автором настоящей статьи, имевших место в конце 40-х годов, Леонов примерно так определил свое отношение к Достоевскому. «Мы живем, — говорил он, — в определенных традициях письма, и я не мог отказаться от опыта, который имелся».

<sup>43</sup> Письмо Г. Сандомирского Горькому от 27 июня 1933 года (Архив Горького. КГ-рл 24-67-1).

Но Леонов ценит у Достоевского «не только прием». Он ценит «бережно-фанатическое отношение Достоевского к России», его «воспламененное отношение» к явлениям, его «неукротимость суждений».

«Мне близко у Достоевского, — продолжал Леонов, — пристальное рассмотрение человеческого характера, молекулярных явлений и процессов в душе человека, сталкивание резко различных, противоположных характеров».

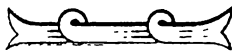
Касаясь упрека критики 20-х годов в том, что он, Леонов, уделил большое внимание персонажам, близким к миру персонажей Достоевского, писатель сказал, что отчасти это объяснялось трудностями изображения нового человека: «О новом человеке я не мог писать декларативно, схематично, как писали некоторые литераторы. Меня не удовлетворяло такое изображение. Я должен был понять его изнутри, разобраться, решить для себя, и только после этого я мог писать о нем».

Вместе с тем Леонов говорил и о том, что отличает его от Достоевского. «Идеологию его я не взял, не правда ли?» — обращался он к собеседнику. Не принимает писатель и старца Зосиму — религиозного ядра нравственно-философской концепции Достоевского. Что касается художественной стороны, то в отличие от Достоевского, сказал Леонов, он облекает свои вещи в краски, у него развито изобразительное начало.

В этих словах писателя заключено много тонких наблюдений над творчеством Достоевского и самонаблюдений над соотношением собственных произведений с произведениями великого писателя. Быть может, от них можно будет отталкиваться в разработке затронутой темы.

Проблема «Леонов и Достоевский» очень сложна и во многом не разработана. До последнего времени еще проскальзывает огульная отрицательная оценка воздействия импульсов Достоевского на автора «Вора».<sup>44</sup> По-новому подошел к исследованию этой проблемы М. Лобанов, наметивший и некоторые точки соприкосновения творчества Леонова с традицией Достоевского и существенные линии разграничения творческих принципов писателей.<sup>45</sup> Но это лишь первое слово критики по этому вопросу.

Рассмотренные случаи и эпизоды расхождений между Леоновым и Горьким явились следствием различных и порою противоречивых стилевых тенденций в литературе социалистического реализма, а также конкретных обстоятельств общественно-литературной жизни тех лет. Изучение этих сложных явлений позволяет более точно определить позиции писателей и более четко и многосторонне обрисовать всю сложность и живую противоречивость литературного процесса.



<sup>44</sup> См. книгу: З. Богуславская. Леонид Леонов. «Советский писатель», М., 1960, стр. 105—106, 115—125.

<sup>45</sup> М. Лобанов. Сердце писателя. Слово о литературе. Изд. «Советская Россия», М., 1963, стр. 33—62.

ТИВОР КЛАНИЦАИ  
(Венгрия)

## НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К АНАЛИЗУ СТИЛЕЙ

Термин «стиль» используется в литературоведении во многих смыслах. Он может охватывать индивидуальный стиль отдельных писателей или даже отдельных произведений, но может иметь и более широкое значение, обозначая некий коллективный стиль. В последнем случае речь идет о такой системе элементов формы, которая является типичной для определенного круга писателей и произведений; обычно эти элементы характерны не только для литературы, а присущи одновременно и изобразительному искусству, и музыке. В то время как индивидуальные стили бесконечно разнообразны, коллективные стили представляют собой хорошо описанные и многократно освещенные наукой явления. В своей статье я хотел бы заняться некоторыми проблемами стилей этого последнего рода.

Исторически сложившиеся художественные стили, такие, как ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и т. п., обычно представляют собой не только разные системы типических элементов формы, но и связаны с определенным содержанием, мировоззрением, писательской позицией, методом творчества. Если, изучая ренессанс, классицизм, романтизм, реализм, одни говорят о творческом методе, другие о стиле, это значит, что мы встречаемся с подходом к одному и тому же историческому явлению с различных, но, добавим, одинаково необходимых и важных сторон. Исследователи стиля рассматривают само осуществленное творение, а исследователи творческого метода — отношение его творца к действительности и к своему произведению.

Если мы выйдем за пределы круга художественных произведений, то обнаружим, что большинство стилей тесно связано с гораздо более широким комплексом явлений культуры. Ренессанс, например, не только стиль, но и один из больших исторических периодов в культуре Европы. Подобным же образом можно говорить не только о стиле барокко, но и о культуре барокко. Точно так же классицизму, романтизму соответствует некая исторически определенная группа общих явлений культуры. Именно поэтому художественные стили означают не только направления в искусстве, но и эпохи в развитии искусства и литературы. Для этих стилей мы с успехом можем применить выражение «стиль эпохи».

На связь между эпохой и стилем уже давно указала и буржуазная наука, но она объявила существом дела и исходным пунктом внешние проявления, формы литературы и искусства. Этот способ исследования весьма сильно скомпрометировал результаты изучения стилей и даже вызвал отрицание самого понятия «стиль эпохи». Однако в настоящее время ни историки искусства, ни историки литературы не могут отрицать тот факт, что для отдельных эпох характерно наличие доминирующих, господствующих стилей.

Как для каждой большой эпохи в истории культуры существуют свои экономические, социальные особенности, так существуют и связанные с этой эпохой элементы мышления, поведения, воззрений, другими словами — характерное для этой эпохи содержание. И хотя это содержа-

ние бесконечно многослойно и противоречиво, все же нельзя ни минуты сомневаться в том, что, например, в мыслях человека средневековья об окружающем его мире, о различных человеческих отношениях есть большое число таких элементов, которые являются общими для представителей всех классов данной эпохи и присущи именно средневековому мышлению в отличие от образа мыслей людей более раннего или более позднего времени. Общее содержание существует и в искусстве данной эпохи. Это содержание находит выражение в стиле эпохи — коллективно выработанной системе изобразительных средств. И как содержание литературного произведения или произведения искусства не тождественно, не может быть тождественно общему содержанию всей эпохи в целом, не может охватить всех ее противоречивых элементов, так и форма данного произведения может сложиться лишь из части элементов формы, входящих в понятие стиля эпохи. Форма отдельного произведения, таким образом, тождественна не стилю, а отобранной, адекватной содержанию группе определенных элементов стиля, которые наилучшим образом раскрывают его содержание.

Стиль эпохи — это объективно данная художнику реальность. Это тот действительный для любого искусства язык, который используют для выражения своих художественных мыслей люди на определенной экономической и социальной ступени развития. И как язык индифферентен по отношению к содержанию, так и стиль дает место самым противоположным тенденциям.

Таким образом, стили образуют сложную, постоянно развивающуюся систему явлений художественной формы, которые в пределах определенной экономической и социально-исторической эпохи тесно связаны с культурой, общественным вкусом, поведением, идеологией. Такие сложные и постоянно изменяющиеся комплексы явлений можно только описывать, а не загонять в узкие рамки определений.

Для отдельного стиля характерно не наличие всех элементов формы и содержания в целом, а перевес некоторых из них. Тот или иной стиль характеризуется не какой-то одной, основной особенностью, а целой группой черт. Если, например, однажды будут систематизированы все особенности барокко, то выяснится, что, собранные воедино, они ни в одном произведении не существуют одновременно и полностью. Присущие отдельным стилям особенности все время появляются в новых и новых сочетаниях, причем данный набор элементов стиля постоянно изменяется. Многочисленные факторы оказывают влияние на то, какие именно из особенностей стиля находятся в действии, и мы не имеем права одно какое-нибудь сочетание этих признаков, сложившееся ли во времени, определенное ли социальными или национальными причинами или выработанное индивидуально, считать лучшим или худшим, истинным или ложным проявлением этого стиля.

Табель о рангах невозможно применить не только к индивидуальным проявлениям отдельных стилей, но и к самим стилям в целом. Каждый из них оправдан исторически: барокко столь же отвечает своему времени и столь же «хорошо», как предшествующий ему ренессанс, романтизм не может считаться «лучше» классицизма, как и реализм не является чем-то лучшим по сравнению с ренессансом. Поскольку стиль — это исторически данная категория, а возможность возникновения шедевров искусства и литературы существует на любой ступени развития, иерархическое деление стилей заранее обречено на неудачу. Однако отсюда вовсе не следует, что прогресса не существует, что следующие один за другим стили не означают принципиально нового в развитии искусства. В рамках каждого нового стиля осуществляются такие художественные задачи, которые ранее были невозможны. Романтизм, например, ввел в литературу принцип историзма, национального своеобразия и многие другие раньше



не существовавшие, но с тех пор уже являющиеся составной частью искусства принципы. Реализму как ни одному другому предшествующему стилю оказалось доступным все богатство человеческих и социальных отношений. Сегодня же искусство социалистического реализма способно к более богатому, более многостороннему, более глубокому изображению и выражению мировых и человеческих проблем, чем искусство любой другой предыдущей эпохи.

Таким образом, цикл эпох, с которыми совпадают стили, отражает поступательное развитие искусства и литературы. Из этого логически следует, что когда прекращаются питающие данный стиль, оправдывающие его существование исторические условия, то этот стиль уже не сможет родить значительных творений искусства. Он становится несовременным, и на его место приходит стиль *более развитый*. Поясню это на довольно банальном примере. С точки зрения морального отношения к труду совершенно безразлично, пашет кто-либо на волах, причем усердно, целый день, в поте лица, или трактором, применяя техническую смекалку, естественно — с гораздо более высокой производительностью труда. И пока нет достаточного количества тракторов, до тех пор пальму первенства очень часто завоевывает пахущий на волах крестьянин. Но когда уже не остается ни пяди земли, которую не вспахал бы трактор, тогда совершенно напрасны невиданные дотоле достижения в пахоте на лошадях или волах. Этого уже никто не оценит, и такого человека сочтут не героем труда, а глупцом. Совершенно ничего не значит в таком случае, что этот крестьянин, возможно, трудолюбивее ста трактористов. Способ его пахоты мы считаем отсталым и поэтому вредным, а его самого с полным правом можем упрекнуть в том, что он выбрал не современную, не целесообразную форму работы. Вот в таком смысле становится несовременным и стиль.

Великие художественные стили, стало быть, — это знамения времени, и из всего сказанного до сих пор можно было бы сделать вывод, что это просто надклассовые явления. Но это совершенно не так. В возникновении отдельных стилей определенные общественные классы всегда играют решающую роль, но связи стили и класса весьма и весьма сложны. Именно поэтому совершенно неверно ренессансный стиль связывать целиком и полностью с буржуазией, барокко — с дворянством, а некоторые современные стилевые направления — с разлагающимся капитализмом. Ниже мы попытаемся более дифференцированно проанализировать вопрос о классовой детерминации стилей. Однако прежде мы должны остановиться на взглядах тех исследователей, которые объясняют возникновение стилей не требованиями и запросами определенных социальных классов, а другими причинами.

Довольно часто стили связываются с теми или иными странами или нациями или с отдельными институтами (например, церковью, двором и т. п.), и на основе этого делается попытка определить сущность этих стилей. Несомненно, что в их формировании и распространении эти факторы играют довольно большую роль. Так, проблема ренессансного искусства неразрывно связана с Италией, а искусство барокко — контрреформатской католической церковью, вернее — с орденом иезуитов, и так далее. Но все-таки факторами, определяющими в основе своей судьбу стилей, являются запросы и потребности тех или иных классов.

У различных наций определенные стили всегда возникают именно тогда, когда для этого созрели экономические, социальные, идеологические и внутренние художественные предпосылки. Принципиально можно считать возможным спонтанное, автономное развитие, независимое друг от друга возникновение ренессанса или классицизма в отдельных странах. В действительности же это все-таки происходит не так, поскольку данный стиль чаще всего появляется впервые в какой-нибудь одной

стране, там, где в первую очередь и наиболее полно представлены предпосылки для его возникновения. Исходящая из таких стран побудительная сила после этого уже играет постоянную роль в формировании стиля в других странах, так что в этих последних сплетаются в трудно различимый клубок местные, автономные зачатки данного стиля и влияние уже осуществившихся образцов и примеров.

Местное, имманентное развитие, как и восприятие внешнего влияния, одинаково зависят от требований того или иного класса. Класс, формирующий новую фазу культуры и одновременно нуждающийся в новом стиле, элементы этого последнего берет там, где находит: или из собственных традиций, или из-за границы, но обычно из обоих этих источников. Решающим, определяющим фактором, следовательно, является не влияние более развитого искусства какой-нибудь другой страны, а требования класса, вступающего в новый период развития. Ренессанс именно потому сложился в Италии, что в конце средних веков буржуазные тенденции в ее развитии проявлялись наиболее сильно. В дальнейшем же итальянский ренессанс всегда накладывал свой отпечаток, в большей или меньшей степени, на ренессансные начинания других стран, возникшие на местной основе.

Точно так же можно найти источники других стилей в той или иной стране, например классицизма — во Франции. Это, однако, означает только, что определенные новые требования большей частью впервые проявляются в какой-либо одной стране. Таким образом, национальное в происхождении стилей является следствием различий в фазисах развития отдельных обществ и не может рассматриваться как первостепенный, определяющий принцип. Концепция, основывающаяся на теории национального происхождения стилей, может привести только к искаженным результатам, примером чему является работа В. Фридриха по всеобщей истории литературы нового времени «Outline of Comparative Literature» (1954). Эта книга считает ренессанс итальянским стилем, барокко — испанским, классицизм — французским, романтизм — немецким, а чтобы в концепции оказалось место и для вклада английской литературы в общее развитие, автор создает равнозначный с другими стилевыми эпохами, стоящий между классицизмом и романтизмом, английский по происхождению стиль — «преромантизм». Но от выявления национального происхождения следующих за романтизмом стилей автору приходится отказаться.

Идею национального происхождения стилей мы должны отвергнуть. Стили имеют международный, всеобщий характер, и роль, которую те или иные нации играют в их формировании, зависит от хода общественного развития.

Что же касается отдельных институтов, например церкви, двора и т. п., то их важное значение в формировании нового стиля обусловлено тем, что вступающий в новую фазу развития класс медленно пробуждается к осознанию своих интересов, и образ его жизни, мышление, культура только постепенно приспосабливаются к требованиям нового положения. Те же институты и организации, которые последовательно и с самого начала выражают интересы данного класса, сознательно работают над формированием нового вкуса и стиля, отвечающих этим требованиям. Очень часто это происходит тогда, когда сам класс в целом еще не осознал необходимость перестройки и основная масса его представителей всеми силами цепляется за старое.

В этой связи становится понятной роль церкви, вернее ордена иезуитов, в формировании барокко. Поскольку наиболее последовательной идеологической опорой вновь воспрянувшего феодального строя была католическая церковь, а ее ударной группой являлся орден иезуитов, само собой разумеется, они стали распространителями новой культуры и стиля. Формирование и распространение барокко повсюду шло рядом с контрре-

формацией, и среди крупных представителей искусства и литературы этого направления на его ранней стадии мы найдем большое число иезуитов, а дворянства, которое вначале часто выступало против церкви, насаждавшей контрреформацию, и во многих случаях даже осталось протестантским на всем протяжении эпохи барокко. Ярким примером этого является Венгрия, где формирование барокко было связано с консолидацией власти венгерской аристократии в начале XVII века. Венгерские магнаты, тогда еще протестанты, представляли культуру ренессанса, писали произведения в духе позднего ренессанса, свои права завоевывали в борьбе с поддерживающими габсбургский двор католиками, церковью и иезуитами. Связанную с барокко контрреформацию, таким образом, представляла как раз противоположная партия. Но как только вследствие консолидации аристократия стала обладающим властью классом, старающимся эту власть защищать и укреплять, у нее закономерно возникает интерес к католической церкви. Тогда-то и начинается совпадение интересов иезуитски-контрреформационного венгерского барокко и протестантской позднеренессансной аристократии. За несколько десятилетий большая часть дворянства перешла в лагерь контрреформации и приняла культуру и стиль барокко. И даже та часть дворянства (главным образом среднее дворянство), которая по различным причинам не пошла по пути рекализации, пусть гораздо позже, но все-таки удовлетворяла свои новые культурные запросы только в рамках барокко и осуществляла стиль барокко в своих литературных и других художественных произведениях точно так же, как их католические собратья.

О строгой классовой определенности стиля, однако, можно говорить лишь с точки зрения его генезиса. Общеизвестен и уже не требует доказательств тот факт, что среди покровителей и творцов искусства и литературы ренессанса мы найдем все слои дворянства, так же как искусство барокко находило приют и в кругах буржуазии. Таким образом, каждый из этих стилей, хотя лишь один определенный класс формировал их в соответствии со своими запросами, становится принадлежностью всех. Отдельные стили перерастают классовые рамки потому, что создавший их класс несет такие новые тенденции, усвоение, ассимилирование которых является или целесообразным или вынужденным даже для противоположных по интересам классов.

Свидетелями подобных явлений мы становимся, например, в случае с барокко. Хотя буржуазии в принципе культура барокко была чужда, в данную историческую эпоху, вследствие перевеса феодальных сил, она вынуждена была усваивать эту культуру. Как в эпоху ренессанса феодальные силы в интересах феодализма представляли буржуазные тенденции, так и в эпоху барокко поведение, образ жизни и в связи с этим культура и искусство буржуазии могли носить феодальный характер. В эпоху барокко в большей части Европы, от Испании до Польши, буржуазия временно вновь оказалась связана феодально-цеховыми узлами, дерзких предпринимателей ренессансной эпохи сменил тип буржуа, ревниво охраняющего уже приобретенные блага и пытающегося возвести вокруг них стену привилегий. И поведение такой замкнувшейся, уважающей авторитеты, чуждающейся перемен и нововведений буржуазии во многих отношениях могло походить и походило на позицию класса феодалов. Таким образом, феодальный, дворянский по своим корням стиль барокко мог стать в данную эпоху пригодным для удовлетворения запросов всех классов.

Конечно, вследствие сложности развития классовых обществ всегда существуют и такие тенденции, которые находятся в противоречии с господствующей в данную эпоху культурой, вернее, с проявляющимися в этой последней тенденциями. Так, в эпоху ренессанса существовали

противостоящие духу Возрождения мистические, эзотерические, аскетические направления. Великое религиозное движение этой эпохи — Реформация, буржуазное по происхождению и во многом основывающееся на достижениях гуманизма, своим аскетизмом, направленными против искусства иконоборческими выступлениями чуть ли не прямо противостояло светскому и гедоническому ренессансу. И все-таки в творчестве писателей и художников Реформации можно найти элементы ренессансного стиля. Точно так же и в эпоху барокко. Представители буржуазных движений, которые ставили своей целью революционное преобразование феодального строя, например революционное индипендентское крыло английского пуританизма, были весьма далеки от явно приносившейся к требованиям и вкусам барокко буржуазии. И все-таки если революционно настроенный писатель-пуританин (как например, Мильтон) вступал на путь художественного творчества, что вообще вызывало подозрение среди сторонников этого движения, то свои во многом противоположные мировоззрению и взглядам барокко идеи он мог выразить только элементами стиля этой эпохи.

Таким образом, стиль той или иной эпохи является для писателя или художника исторической необходимостью, заранее данной формой выражения, которую, за исключением периодов смены стилей, он не может выбирать свободно. Стиль является классовым по происхождению, но формальные его средства классового содержания не имеют.

Справедливость этого вывода подтверждается тем опытом, который мы можем почерпнуть из неравномерного развития отдельных общественных систем Европы. Так, темпы развития и характер капитализма в Восточной Европе были совершенно иными, нежели в западных странах. Особенно важно это обстоятельство при рассмотрении классового базиса ренессанса. В Венгрии и Польше в конце средних веков не было еще такой сильной буржуазии, которая могла бы стать базисом новой, буржуазной культуры. В Венгрии, например, несмотря на потрясения, связанные с развалом средневекового королевства, обстоятельства и дальше благоприятствовали существованию феодализма. Поэтому базисом новой культуры и искусства в Венгрии и вообще в восточноевропейских странах стал господствующий класс, феодалы. Дворянство в этих странах получило ренессансный стиль не от своей буржуазии, а само было зачинателем этого стиля, и зачастую буржуазия следовала за ним.

Все это было возможно лишь потому, что дворянство в этих странах коренным образом изменилось. В XVI и XVII веках венгерское дворянство и аристократия стремятся усилить старую феодальную власть совершенно новыми средствами. Они вводят новые способы ведения хозяйства, переходят на товарное производство, включаются в торговлю и накапливают состояния неслыханных ранее размеров. Все это, естественно, шло рука об руку с заимствованием новой культуры, с усвоением ренессансного взгляда на жизнь, а в области литературы и искусства — с применением ренессансного стиля. Дворянство и аристократия в силу необходимости стали основным общественным базисом венгерского Возрождения, естественно, в значительной мере изменив его характер по сравнению с западным ренессансом.

Такие перемены в классовом базисе могут происходить не только на почве отсталых общественных отношений, но и на почве передовых, прогрессивных. Изю всех стран Европы только Голландия — страна первой победоносной буржуазной революции — избежала процесса рефеодализации общества, последовавшей за эпохой Возрождения. Поместное дворянство, являвшееся естественным классовым базисом барокко, в Голландии практически отсутствовало, и поэтому о дворянском барокко здесь речи быть не может. К тому же Голландия тогда уже была чуть ли не целиком кальвинистской страной, так что ни о какой роли католической

церкви в развитии культуры и искусства барокко также говорить не приходится. И все-таки в этой протестантской, буржуазной Голландии, пусть и недолгое время, но существовала культура барокко. Крупнейший голландский поэт Вондель был, например, характерным представителем стиля барокко; можно найти период барокко и в истории голландской живописи. Правда, история искусства относится к голландскому барокко скептически и усиленно подчеркивает различия между голландской живописью XVII века и искусством других стран, считающимся классическим выражением стиля барокко. Такие, к тому же значительные, различия действительно существуют, только они вряд ли носят стилистический характер, скорее это различия в тематике. Ведь голландское буржуазное общество вместо церковных, религиозных, мифологических или исторических композиций требовало, в первую очередь, жанровых картин, пейзажей, натюрмортов, и поэтому элементы художественного стиля барокко приспособлялись к его запросам и вкусам, отличавшимся от господствовавших в Европе. Если же какой-нибудь голландский художник этой эпохи, например Ян Стен или Вермеер, разрабатывает религиозную или мифологическую тему, то эти произведения получаются гораздо более «барочными», чем жанровые картины их же кисти. Точно так же произведения, запечатлевшие отдельные праздничные события жизни буржуа тех лет в больших композициях, как например, гаарлемские полотна Франса Гальса или, в еще большей степени, массовые сцены ван дер Гельста, несмотря на буржуазную обстановку и характер, ближе стоят к образцам искусства барокко. Во Фландрии же, где феодальной реакции удалось одержать победу и где искусство барокко имело глубокие корни и общепризнанные достижения, наряду с творениями Рубенса мы найдем картины Тенирса и Броувера, зародившиеся в буржуазном окружении, картины, которые свидетельствуют о самой тесной близости этих художников с деятельностью их современников в свободной Голландии. Голландский пример, следовательно, показывает нам, что как в восточноевропейских странах класс феодалов мог быть базой буржуазного по своему происхождению ренессанса, так и в Голландии общественной основой феодального по своей сути барокко была одержавшая в революции победу буржуазия. Это явление, естественно, связано с тем, что в первой половине XVII века в голландском буржуазном обществе также проявляются сильные консервативные тенденции, как в области политики, так и в области идеологии. В духовной жизни Голландии ортодоксальный кальвинизм оказывал сильное и в течение долгого времени успешное сопротивление прогрессивным картезианским, рационалистическим устремлениям, а для всего общества, особенно для зажиточных, верхних слоев буржуазии, было характерно наслаждение накопленными состояниями и боязнь потерять их. Положение и взгляды буржуазии обуславливали в значительной мере ассимиляцию многих элементов феодальной культуры барокко.

Таким образом, связь великих периодов в истории культуры и стилей с отдельными классами или в каком случае не является однозначной. Можно найти классовые корни любого стиля, но ни один из них не является социологическим придатком создавшего его класса. Возникновение стилей связано с выходом на передний план определенных идеологий, но стиль и идеология не связаны между собой неразрывно. Те интересы и взгляды, которые противостоят породившему стиль классу и его идеологии, с большими или меньшими изменениями, вариантами проявляются в художественных произведениях того же стиля.

Это диалектическое восприятие классовых взаимосвязей помогает нам разобраться в таком сложном вопросе, как смена стилей, смена эпох. Анализируя классовый базис ренессанса и барокко, мы могли видеть, что оба они связаны с решающей ролью того или другого класса в формиро-

вании культурной надстройки. Однако сам факт, что ренессанс — в основе своей буржуазное, а барокко — феодальное искусство, еще не позволяет нам сделать вывод, будто смены стилей и эпох безусловно сопутствуют выдвижению на первый план этих классов. Ведь уже в случае с ренессансом и барокко нам пришлось убедиться, что в отдельных странах, например в Восточной Европе или в Голландии, первичной социальной базой барокко остался тот же самый класс, который являлся базой ренессанса. В Восточной Европе и ренессанс расцвел на феодально-дворянской почве, а в Голландии и барокко возникло на буржуазной основе. Новый стиль может отвечать задачам времени и стать господствующим именно тогда, когда в интересах класса, играющего решающую роль в формировании идеологии и культуры, а тем самым и в его воззрениях, образе жизни, произошли коренные перемены.

Классицизм, романтизм, например, в европейском искусстве и литературе — уже целиком создания буржуазии. Однако классицизм был искусством буржуазии, идущей к революции, а романтизм стал искусством эпохи пореволюционных потрясений, противоречий, выдвижения на первый план национального вопроса. Формирование нового стиля, следовательно, всюду и всегда происходит в результате коренных, внутренних преобразований общества, значительных изменений в отношениях классов, перемещения главной линии фронта классовой борьбы, изменений в социально-экономической системе, в образе жизни, вне зависимости от того, скрывается ли за этим выдвижение нового класса или дело ограничивается коренным преобразованием того же самого класса.

Из социальной, классовой детерминированности смены стилей следует, что новый стиль возникает в связи с новым содержанием, новым художественным видением мира. И возникает он не в ходе самостоятельного, имманентного развития элементов формы, а под действием сил содержания, выражающего классовые интересы. Однако этот приоритет содержания во время возникновения нового стиля — явление по природе принципиальное, теоретическое, а не хронологическое, так же как осуществление диалектического единства формы и содержания и принципа примата содержания в каждом данном произведении не тождественно закономерностям генезиса творчества. Что касается процесса создания отдельного произведения, то очень часто гораздо раньше существует представление о форме (например, у поэта — ритм), и только потом выкристаллизовывается содержание данного произведения, что тем не менее ничего не меняет в вопросе о примате содержания, о его первичном, в конечном счете определяющем, значении. Возникновение характерных для новой эпохи элементов содержания и формы также происходит в сложном диалектическом единстве, а не просто путем безусловного хронологического первенства моментов содержания.

Элементы нового стиля могут появиться в произведениях, представляющих более раннее мировоззрение, подготавливая полную смену стиля. Испытывающая кризис идеология, другими словами, отмирающее, гибнущее старое содержание часто вынуждено искать новые решения в области формы и иногда даже сознательно экспериментировать в этом направлении, поскольку иначе ему не удастся замаскировать устарелость своей сути. Возникающие в это время новые элементы формы весьма отвечают духу времени, ведь цель их состоит в том, чтобы продолжить жизнь устаревшего содержания. В качестве примера упомяну о позднем ренессансе, когда прогрессивное, рациональное течение гуманизма обнищало до пустой риторики и его первоначально столь богатое содержание, направленное на освобождение человека, превратилось в самоцельный интеллектуализм. Тогда стали модными поиски таинственности, культ эмблем, превращение стихов и картин в настоящие головоломки, возникло представление о мире как о лабиринте. Маньеризм весьма со-

ответствовал этому периоду ренессанса, а буйство его форм как раз было призвано уравновесить нищету его содержания. Пустая риторика, стремящаяся завалировать, спрятать содержание, не могла уже довольствоваться традиционными средствами ренессансного стиля. Появилось стремление нарушить гармонию линий, красок, стихотворных форм, структуру синтаксических конструкций, разжижить и преувеличить их в направлении повышенной образности, экспрессивности и влияния на чувства. Все эти средства вначале пытались продлить существование старого содержания, а затем стали составными элементами новых, в стиле барокко произведений, пришли в соответствие с новым содержанием. Барокко сделало частью новой гармонии искусства все пригодные к использованию, отвечающие веянию времени приемы маньеризма.

Мы должны принимать также во внимание и то, что определяющая новый стиль, помогающая его формированию идеология часто проявляется еще в старых формах. Особенно действен этот принцип тогда, когда содержание новой эпохи стремится привлечь на свою сторону широкие массы. Идеи контрреформации поначалу проявлялись не в произведениях стиля барокко. Новейшие исследования уже показали, что в Италии учения контрреформации возникли впервые в господствовавших в период тридентинума маньеристских формах. В Венгрии, например, ранние представители контрреформации во второй половине XVI века в своем стиле придерживались лучших ренессансно-гуманистических традиций, и маньеризма нет у них и следа, ведь это была эпоха расцвета венгерского ренессанса.

Весьма характерно, что еще в первой трети XVII века первые настоящие представители барокко в литературе — Пазмань и его сподвижники — применяли стилевые средства барокко очень мало. Для этих распространителей контрреформации была характерна совершенно новая писательская позиция: они полностью порвали с индивидуализмом ренессанса, не занимались личными, внутренними проблемами, и без всяких сомнений, колебаний и оговорок поставив себя на службу контрреформации, хотели влиять, завоевывать, обращать в свою веру. Эта позиция, эта цель определяла характер их деятельности, требовала применения стиля барокко, но одновременно она же определяла способ и границы применения его стилистических элементов.

Тогда, в начале барокко, к применению бросающихся в глаза формальных новшеств стремились прежде всего писатели позднего ренессанса и реформации, которые, используя новые, привлекающие внимание, вычурные элементы формы, пытались остаться модными. По сравнению с их маньеризмом первые писатели барокко употребляли более пуританский, более понятный стиль и не уставали подчеркивать, что их произведения содержат не какие-нибудь там «вычурности», а всем понятные простые истины. В ранний период барокко возникло такое странное положение, когда в маньеристских произведениях протестантских, позднеренессансных писателей оказывалось гораздо больше новых, «барочных» стилевых элементов, чем в представляющих подлинное барокко произведениях Пазманя. Но если у позднеренессансных писателей эти элементы остаются самоцельными и декоративными, не составляют системы, являясь побегам позднего маньеризма, т. е., по сути, ренессансного стиля, то за пуританским стилем первых писателей барокко стоит подлинно новое содержание, которое вскоре развернется в больших художественных композициях, где будут сплавлены воедино все пригодные к применению новые стилевые достижения их маньеристских противников.

При сменах стилей, таким образом, наступает сложное, дисгармоническое сосуществование элементов содержания и стиля новой эпохи и элементов содержания и стиля эпохи, уходящей в прошлое. Период смены стилей именно поэтому требует особенно тщательного анализа, и настоя-

щим компасом является здесь классовый фон нового стиля. Тот, кто пытается ухватить и понять смены стилей лишь на основе формальных факторов, как это делает буржуазная история стилей, вступает на неверный путь полнейшего субъективизма. Он открывает все больше существовавших уже и ранее элементов нового стиля и тем самым вынужден отводить рубеж его возникновения все ниже. Так, определив, что большое число стилиевых элементов барокко может быть найдено уже в маньеристских произведениях, а отдельные особенности формы встречаются и в ренессансных творениях, буржуазная наука относит начало барокко к все более раннему периоду, и барокко в результате поглощает большую часть ренессанса. Некоторые исследователи в конце концов датируют барокко началом XVI века и объявляют уже и Микеланджело художником барокко. Различение исторических эпох в таком случае становится совершенно невозможным, что демонстрирует несостоятельность буржуазной теории стилей.

При анализе классовых взаимосвязей стилей я опирался, в первую очередь, на опыт литературы прежних эпох. Современная эпоха гораздо сложнее, а в отношении XX века эти взаимосвязи действительно, пожалуй, лишь с определенными коррективами. И все-таки закономерности, выведенные из истории развития ранних стилей, было бы целесообразно принимать во внимание при анализе искусства современности.

Вряд ли стоит сомневаться, что возникновение авангардистских направлений в искусстве начала XX века, с одной стороны, и появление идей социализма отчасти в рамках этих направлений, отчасти на почве стилистических средств реализма, с другой стороны, обозначило новую эпоху в искусстве и одновременно в культуре всего человечества, тем более, что все это совпадает с началом всемирно-исторической эпохи империализма и пролетарских революций.

Какой класс оказывает наибольшее влияние на ход истории в начавшую тогда складываться великую эпоху? Позиции какого класса усиливает неслыханное развитие производительных сил, естественных наук, техники? На благо какого класса работают экономические факторы, в конечном счете определяющие поступь общества, направление классовой борьбы? Ответ не подлежит сомнению. Этот класс — пролетариат. Решающим общественным фактором XX века во всем мире является пролетариат, независимо от того, находится он у власти или нет, победила ли революция в одной или в нескольких странах. Следовательно, и в области культуры, в области искусства именно пролетариат можно считать подлинно формирующим историю XX века классом.

О начале новой эпохи, разрывающейся на рубеже XX столетия, возвестила русская революция 1905 года, а через десятилетие уже возникло первое в мире пролетарское государство. Сегодня же страны, вступившие на путь социалистического развития, раскинулись по всем четырем континентам. Да и живущий в развитых капиталистических странах — экономически и социально угнетенный рабочий класс — разве не является он такой силой, таким фактором, который играет огромную, определяющую роль в развитии литературы и искусства этих стран? Именно так рассматривая этот вопрос, можно по-новому подойти к анализу современных стилиевых течений. Исторический опыт, почерпнутый в области изучения развития стиля, смен стиля, классовых связей стиля, дает возможность сдвинуть изучение современного искусства с той мертвой точки, куда его завели некоторые ошибочные эстетические теории.

Как указывалось выше, стиль сам по себе не имеет однозначной классовой соотношенности. В рамках современного стиля, вернее — стилиевых направлений, как об этом свидетельствуют тысячи примеров, именно поэтому проявляются как социалистические, так и буржуазные устремления. Однако должен быть выяснен вопрос, каков классовый фон совре-



менных тенденций в искусстве. Несомненно, что формирование современного искусства идет рядом со значительным преобразованием и пролетариата, и буржуазии: буржуазия вступила в период загнивания, в период империализма, а пролетариат — в победоносный революционный период. Можно ли считать, что так называемое искусство модерн, начавшееся авангардистскими движениями, полностью продукт первой? Не следует ли подумать о том, что буржуазия, когда она покровительствует новым тенденциям в искусстве, стремится использовать, присвоить его стиль, чтобы свое обнищавшее содержание, ложное мировоззрение задрапировать в плащ новизны художественной выразительности? Эти вопросы еще остаются открытыми, и на них должны ответить последующие исследования. Необходимость их разрешения становится еще более очевидной, если вспомнить, что среди представителей новых направлений в искусстве мы находим крупнейших социалистических художников, таких, как Брехт, Арагон, Ривера, Спекейрос, Пикассо, Атилла Йожеф, Деркович или столь близкий нам Барток. Разумеется, поиски в области формы не исключают существования форм традиционных. Требование общепонятности, другими словами — демократизации стиля имеет определенную историческую функцию. Но, думается, было бы неверным как-то ограничивать эти поиски только на том основании, что найденные современным искусством новые формы использует в своих целях буржуазия.

С этим вопросом тесно связаны и споры вокруг толкования социалистического реализма. Ведь социалистический реализм это не просто продолжение реализма прошлого века, а новое, победоносное направление в искусстве и литературе XX века, которое, используя современные стилистические средства, сознательно служит идеям и действительности социализма. Силу и превосходство социалистического реализма мы должны видеть в том, что он способен реализовать, ассимилировать достижения различных направлений, стилей, методов и преобразовать их в интересах выражения своего содержания. Чем больше ценных традиций сможет он вобрать в себя, тем более отчетливо выявится его оригинальность, неповторимость и независимость от отдельных предпосылок.

Это все более обогащающееся направление литературы и искусства современной эпохи одновременно свидетельствует о многообразии стилей. Однако вопрос состоит в том, не сольются ли различные стилиевые вариации, проявляющиеся внутри искусства социалистического реализма, в глазах наших потомков в один характерный для нашей эпохи стиль? Такой стиль ведь никогда не удастся обнаружить в период его формирования, существование его обычно может быть осознано гораздо позднее, когда становится очевидным, что внешне столь различные варианты стиля, по сути дела, подчиняются одним и тем же закономерностям.

Является ли социалистический реализм стилем эпохи или нет — решит будущее, но положительное решение этого вопроса весьма вероятно, поскольку это более развитое, более богатое, открывающее перед искусством более широкие возможности направление. Направления и стили в искусстве предшествующего времени чуть ли не всегда искали для себя идеал в прошлом (например, классицизм — в античности, романтизм — в средневековье и т. п.); с другой стороны, они отказывались от завоеваний предыдущей эпохи (классицизм — от барокко, романтизм — от классицизма и т. п.) и хотя обогащали искусство новыми завоеваниями, во многих отношениях сужали его горизонт (например, отдельные авангардистские направления). Социалистический реализм, не будучи связан с какой-нибудь одной эпохой, направлением, стилем, ищет образцы не в прошлом, а сознательно смотрит в будущее. В то же время он не нуждается в том, чтобы, подчеркивая свою новизну, выбрасывать за борт ценные традиции, и поэтому ему нет необходимости лишать себя ни полезного опыта, ни ценностей далекого или недавнего прошлого.

## РЕМАРКА ПУШКИНА «НАРОД БЕЗМОЛВСТВУЕТ»

### 1

Последняя сцена «Бориса Годунова» в первом издании трагедии Пушкина 1831 года, как известно, кончалась словами Мосальского, вышедшего на крыльцо «Дома Борисова» в Кремле:

«Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (*Народ в ужасе молчит*). Что ж вы молчите? кричите: да здравствует Царь Димитрий Иванович!

Н а р о д *безмолвствует*».

В заключительной авторской ремарке слово «безмолвствует» выделено курсивом. Ниже крупным шрифтом набрано: «Конец».<sup>1</sup>

История истолкования этой знаменитой ремарки очень примечательна: она весьма наглядно демонстрирует, как много неясного существует еще не только в рукописных, но даже в печатных текстах произведений Пушкина и какие противоречивые и даже исключаяющие друг друга суждения об этих текстах высказывались критиками и исследователями; многие подобные противоречия из литературы о Пушкине не устранились еще и доныне. Вокруг приведенной концовки «Бориса Годунова» более чем за столетие, протекшее со времени ее первого появления в печати, накопилась целая критическая литература, пространно и на все лады комментирующая эту, казалось бы, столь понятную фразу простейшей синтаксической конструкции. Как это ни странно, но история ее появления в тексте «Бориса Годунова» действительно довольно загадочна, допускает различные предположения, а источники ее возникновения еще не определены.

Еще И. В. Киреевский, поместивший в своем журнале «Европеец» (1832) один из наиболее проникновенных отзывов о «Борисе Годунове» (среди появившихся при жизни поэта), отметил, что в этом произведении Пушкин неизмеримо выше своих читателей и что «такого рода трагедия, где главная пружина не страсть, а мысль, по сущности своей не может быть понята большинством нашей публики».<sup>2</sup> Действительно, подавляющая часть критических суждений, высказанных о «Борисе Годунове» в 30-е годы, обнаруживает полное непонимание этой великой пародной драмы и явное неумение найти надлежащий критерий для ее справедливой оценки. Вполне естественно, что в придирчивых и большою

<sup>1</sup> Борис Годунов, сочинение Александра Пушкина. Санктпетербург, 1831, стр. 142.

<sup>2</sup> И. В. Киреевский. Обзорение русской словесности за 1831 год. В кн.: Полное собрание сочинений И. В. Киреевского в двух томах, т. II, [М., 1911], стр. 46—47. Этот отзыв вполне удовлетворил также и Пушкина, писавшего И. В. Киреевскому 4 февраля 1832 года: «Ваша статья о Годунове и о Наложнице (Баратынского, — М. А.) порадовала все сердца; насилу-то дождались мы истинной критики».

частью невежественных замечаниях о «Борисе Годунове», которые мы встречаем в русских журналах той поры, о заключительной сцене не говорится почти вовсе. Лишь один Н. Полевой в большой статье о «Борисе Годунове», напечатанной в «Московском телеграфе» (1833), с похвалой отозвался о двух последних сценах трагедии, но в таком контексте, который сводил на нет как будто высказанное им одобрение: «Если рассматривать сцены, каждую отдельно, — писал Н. Полевой, — то большая часть из них прекрасны — некоторые особливо отделаны полно, мастерски». Далее следует небольшое перечисление сцен этого рода; заключают его «обе сцены эпилога». «За то другие, — оговаривался Н. Полевой, — слабы, ничтожны».<sup>3</sup>

В конце 30-х годов в журнале С. Е. Райча «Галатей» (фактически редактором журнала был в это время П. И. Артемов) появился довольно подробный критический разбор «Бориса Годунова». Автор этой неподписанной статьи (имя его остается неизвестным) между прочим признавался: «Мы... не можем, не должны пропустить последней сцены, в которой так много поэтического, что вы, прочитавши ее, невольно прослезитесь над несчастьем невинных детей Годунова... и над безумием легкомысленного, неблагодарного народа». Далее следует довольно обширное рассуждение о заключительной ремарке Пушкина, рассуждение, которым, по-видимому, и открылась последующая дискуссия о ней в русской критике и публицистике XIX—XX веков.

«Как много заключается в этом „народ безмолвствует“! — писал критик «Галатеи». — Вы нехотя задумываетесь при этом „народ безмолвствует“, и как будто присутствуете при поражении Аполлоновыми стрелами Ниобы и при превращении ее в камень в минуту гибели невинных ее детей». Напомнив античный миф о Ниобе (или Нибее), пад которой свершился суд оскорбленных богов-олимпийцев,<sup>4</sup> критик «Галатеи» продолжал, по-своему толкуя значение пушкинской ремарки для уразумения представления Пушкина о народной массе и той роли, которую народ играл в династическом перевороте в Москве в начале XVII века: «В этом: „народ безмолвствует“ таится глубокая политическая и нравственная мысль: при всяком великом общественном перевороте народ служит ступенью для властолюбцев-аристократов; он сам по себе ни добр, ни зол, или лучше сказать, он и добр и зол, смотря по тому, как заправляют им вышние; нравственность его может быть и самую чистую и самую испорченную, — все зависит от примера: он слепо доверяется тем, которые выше его и в умственном и в политическом отношении; но увидевши, что доверенность его употребляют во зло, он безмолвствует от ужаса, от сознания зла, которому прежде бессознательно содействовал; безмолвствует, потому что голос его заглушается внутренним голосом проснувшейся, громко заговорившей совести. В высшем сословии совсем другое дело: там совесть подчинена и раболепно покорствуется расчетам честолюбия или какой другой страсти...»<sup>5</sup>

<sup>3</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. XLIX, январь, стр. 309; вошло в книгу: Николай Полевой. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, стр. 193.

<sup>4</sup> Для Пушкина Ниобея, как это видно, в частности, из его стихотворения «Художнику» (1836), была олицетворением горя, печали, страдания: «Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...»

<sup>5</sup> «Галатей», 1839, ч. IV, № 27, стр. 52, 54—55. Белинский несомненно хорошо знал эту статью, хотя нигде на нее не ссылается. В том же номере «Галатеи», несколькими страницами далее (в статейке «Журнальные отметки»), помещен полемический выпад против Белинского, на который критик хотел отвечать: в письме к А. А. Краевскому от 19 августа 1839 года Белинский обещал «разделаться с Галатеей». В следующем году (когда фактическим редактором «Галатеи» был уже В. С. Межевич) Белинский несколько раз иронически высказывался об этом журнале (см.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 137 и 440—441).

Этот интересный отзыв не обратил на себя широкого внимания, вероятно, по недостаточной распространенности журнала «Галатей», и критика о нем вскоре забыла.<sup>6</sup>

Напротив, большой известностью всегда пользовался и пользуется доныне другой отзыв о «Борисе Годунове», появившийся несколько лет спустя в «Отечественных записках». В 1845 году в этом журнале без подписи была напечатана посвященная «Борису Годунову» десятая статья Белинского из цикла его статей о Пушкине. В ней идет речь и о концовке этого «истинного и гениального образца народной драмы» (так Белинский назвал «Бориса Годунова» в почти одновременно написанных им «Мыслях и заметках о русской литературе» (1846)).<sup>7</sup> «Превосходно окончание трагедии, — рассуждает Белинский. — Когда Мосальский объявил народу о смерти детей Годунова, — *народ в ужасе молчит...* Отчего же он молчит? разве не сам он хотел гибели годуновского рода, разве не сам он кричал: „взять Борисова щенка“?.. Мосальский продолжает: „Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!“ — *Народ безмолвствует...* Это — последнее слово трагедии, заключающее в себе глубокую черту, достойную Шекспира... В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, пререкающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...»<sup>8</sup>

Приведенное пояснение Белинского к заключительной ремарке пушкинской трагедии приобрело широкую известность и начало свое длительное странствование из книги в книгу; судьба этого пояснения также может уже составить особый эпизод в истории русской критической мысли. Вся статья Белинского о «Борисе Годунове», в которой идет речь о заключительной сцене трагедии, неоднократно перепечатывалась (полностью или с сокращениями) в собраниях его сочинений, в подборках его статей о Пушкине, школьных пособиях, хрестоматиях литературных материалов и т. д.; цитаты из этой статьи приводились часто и охотно. Слова о «новой Немезиде» с полным сочувствием цитировал, например, С. Елисейев, не соглашаясь, однако, с оценкой Белинским «Бориса Годунова» во многих других отношениях, в частности с тем, что ремарка о безмолвствующем народе «достойна Шекспира». Приведя всю интересующую нас цитату, С. Елисейев делает следующую оговорку: Белинский, «конечно, прав; но и тут не вполне: ни где, ни в одной драме Шекспира, даже в исторических хрониках, даже в Юлии Цезаре, народ не играет такой роли, не заполняет собой так пьесы, не изображен так всесторонне, выпукло и живо, как в комедии о настоящей беде Московского государства».<sup>9</sup> Иногда этот отзыв Белинского с незначительными переделками или в легкой перефразировке приводили и без имени автора. Так,

<sup>6</sup> П. О. Морозов напомнил об этом отзыве в своем комментарии к «Борису Годунову» в академическом издании сочинений Пушкина для иллюстрации того положения, что «критики, ближайшие по времени к Пушкину, не только не имели поговору заключения трагедии каких-либо сомнений, но считали это заключение чрезвычайно сильным и удачным» (см.: Сочинения Пушкина, т. IV, изд. имп. Академии наук, Пгр., 1916, стр. 113).

<sup>7</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 451.

<sup>8</sup> Там же, т. VII, стр. 534 (первоначально в «Отечественных записках» (1845, № 11)). В этой статье Белинский не в первый раз восторженно отзывался о пушкинской трагедии. Уже самая ранняя из известных нам критических статей Белинского («Листок», 1831) защищала «Бориса Годунова» от нападок русской печати вскоре после выхода в свет отдельного издания трагедии, в частности от упреков Надеждина в «Телескопе» (см.: В. С. Печачева, В. Г. Белинский. Ученые в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. Изд. АН СССР, [М.], 1954, стр. 197); правда, в этой статье Белинского 1831 года о концовке «Бориса Годунова» речь не идет.

<sup>9</sup> С. Елисейев. Ошибки Белинского в оценке «Бориса Годунова». «Дело», 1887, № 5, стр. 61.

например, в выдержавшей четыре издания (между 1886—1909 годами) книжке Е. Воскресенского о «Борисе Годунове» заключительная сцена характеризуется следующим образом: «...народ с ужасом и в безмолвии выслушал заключительные слова Мосальского... Он почувствовал все незаконные такой ужасной расправы... Страшный, карающий голос новой Немезиды, осуждающий убийц Годуновых, слышен в этом безмолвии...»<sup>10</sup> Иногда, напротив, слова Белинского о «новой Немезиде» служили источником дальнейшего рассуждения или распространения, но их приводили и в этих случаях в обязательном порядке с функцией эпиграфа, подчеркивающего исходный момент рассуждения. Так, Д. Д. Благой приводит цитату о Немезиде для подкрепления той мысли, что «безмолвие народа» в финале пушкинской трагедии — «это очевидный ответ народа на то, чему он только что был свидетелем, и этот немой ответ звучит сильнее всяких слов». «В этом „безмолвие“ заключена, по Пушкину, вся дальнейшая судьба самозванца, — поясняет Д. Д. Благой вслед за Белинским... — поскольку народ от него отвернулся, его, достигшего высшего могущества и власти, ждет быстрое свержение и бесславная гибель. Сегодня — народ безмолвствует, а завтра — он заговорит; и горе тому, против кого он обратит свой голос, — таков смысл этого единственного в своем роде, потрясающего пушкинского финала».<sup>11</sup> В связи с такой трактовкой трагедии исследователю представляется знаменательным, что фраза «народ безмолвствует» «дается Пушкиным без скобок, в которых даны все ремарки, т. е. не в порядке ремарки».<sup>12</sup> В своей книге «Русский драматический театр XIX века», характеризуя «Бориса Годунова», С. С. Данилов приводит ту же цитату из статьи Белинского о «трагическом голосе повой Немезиды» для подкрепления того наблюдения, что «безмолвие народа в конце трагедии по существу тоже действительно, ибо является залогом скорого падения нового царя». При этом С. С. Данилов выражает свое согласие с мнением Д. Д. Благого и полагает, что заключительная фраза «народ безмолвствует» — «это не ремарка, а смысловое резюме, вытекающее из исторических и политических размышлений Пушкина».<sup>13</sup>

Многочисленные новейшие исследователи Белинского обычно цитировали его слова о пушкинской концовке с похвалой, исключаяющей возможность несогласия с ним, и не имея никакого представления о том, что возражения критике в свое время уже были представлены. «Говоря о „превосходном окончании трагедии“, включающей в себя известную фразу: „народ безмолвствует“, Белинский верно угадал ее огромный смысл», — замечает, например, И. Пехтелев.<sup>14</sup>

Представляется, однако, странным и даже необъяснимым, как случилось, что никто из восторженно цитировавших указанные слова Белинского о «безмолвии» и «новой Немезиде» не заметил, что они уже ска-

<sup>10</sup> Е. Воскресенский. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Разбор трагедии. Изд. 4-е, М., 1909, стр. 187.

<sup>11</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. (1813—1826). Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 472.

<sup>12</sup> Там же, стр. 471.

<sup>13</sup> С. С. Данилов. Русский драматический театр XIX века, т. I. Изд. «Искусство», Л.—М., 1957, стр. 115.

<sup>14</sup> И. Г. Пехтелев. Белинский — историк русской литературы. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1961, стр. 235; Н. А. Кастелин в своей книге «Белинский — театральный критик» (изд. «Искусство», М., 1950, стр. 105—106), со своей стороны, подчеркнул, что «Белинский недалеко от истины (?) в интерпретации этой картины», и, приведя всю цитату о «новой Немезиде», прибегнул к собственной ее амплификации; при этом он достиг почти юмористического эффекта, если взглянуть на его утверждение с акустической точки зрения: «В безмолвии народа как бы слышны первые раскаты грома, предвещающие кровавую грозу».

заны были до него в статье 1838 года, статье, которую Белинский отлично знал и на которую он сам ссылался неоднократно. Это были слова Фарнгагена фон Энзе в его известной характеристике творчества Пушкина, помещенной в берлинском журнале.<sup>15</sup> В 1839 году статья была дважды напечатана в России в двух различных переводах.<sup>16</sup> Существенно, что именно Белинский сыграл немалую роль в деле популяризации этой статьи среди русских читателей. В том же 1839 году в одном из своих журнальных обзоров он привел полностью интересующее нас место статьи Фарнгагена о заключительной оценке «Бориса Годунова» как очень ему понравившееся. Подробно пересказывая мнение Фарнгагена о «Борисе Годунове», Белинский в обзорной статье 1839 года о русских журналах между прочим писал: «Изложивши содержание „Бориса Годунова“, Варнгаген заключает свой беглый разбор этого гигантского создания следующим глубоко философским взглядом на его основную мысль». Следует (петитом) большая цитата из статьи Фарнгагена (по рукописи перевода М. Н. Каткова, что, конечно, не могло быть оговорено). Мы извлекаем из этой цитаты лишь самое ее начало: «Так заключается драма, заключается величественным впечатлением, в котором сосредоточивается вся сила совершившегося и в котором таится предчувствие новой Немезиды для нового преступления. Поэт разоблачил перед нашими взорами мировую судьбу... История не всегда свершает так свой суд; наши глаза часто едва-едва могут следить по рядам столетий за Немезидою; но те моменты истории, в которых суд свершается так же быстро и так же

<sup>15</sup> «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 1838, October; вошло в книгу: Varnhagen von Ense. Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, Bd. V, Leipzig, 1843, S. 592—635. Осведомленность Фарнгагена во всем, что имело отношение к биографии и к творчеству Пушкина, частично объясняется его дружескими отношениями с А. И. Тургеневым и П. А. Вяземским (см.: Остафьевский архив князей Вяземских, т. IV. СПб., 1899, стр. 77—78).

<sup>16</sup> Статья Фарнгагена о Пушкине (поводом для ее написания явился выход трех томов посмертного издания сочинений поэта) была хорошо принята в России в кругу друзей Пушкина, но вызвала полное неодобрение Н. А. Полевого, который писал о ней: «... мы удивляемся, чем могла она обратиться на себя внимание германцев? Мы поместили перевод ее в сей книжке Сына Отечества, как предмет для нас любопытный, но читатели наши сами могут видеть, что несмотря на немецкую манеру выражаться, статья Фарнгагена показывает самую неверную, самую прератную критику, односторонний взгляд на Пушкина, и — решительное незнание русской литературы и русской истории». «Мы, — заключал Полевой, — передаем нашим читателям статью г-на Фарнгагена, как... образчик упадка современной критики и философии в Германии» («Сын отечества», 1839, т. VII, № 1, отд. IV, стр. 44). Полное несогласие с данной оценкой статьи Фарнгагена Полевой в Белинский тотчас же высказал в «Московском наблюдателе» (1839, ч. II, № 4, отд. IV, стр. 100—138), отмечая и «странное заключение» Полевого, и крайне неудовлетворительные качества перевода статьи Фарнгагена. Белинский заказал даже новый перевод этой статьи М. Н. Каткову и надеялся, что сможет опубликовать ее в том же «Московском наблюдателе». Однако этот перевод не был пропущен цензурой, о чем мы знаем из свидетельства И. М. Снегирева, явившегося, очевидно, инициатором этого запрещения: «... согласно с мнением моим, он (граф С. Г. Строганов, — М. А.) находит статью из «Московского Наблюдателя» о Пушкине предосудительною во многих местах и хотел призвать к себе Каткова, переведшего ее из Фарнгагена, для вразумления» (Дневник Ивана Михайловича Снегирева, т. I. М., 1904, стр. 261; см. также стр. 260). В. И. Кулешов (см.: В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд. Московского ун-ва, 1965, стр. 66) ошибается, утверждая, что статья Фарнгагена была опубликована в «Московском наблюдателе»; в этом журнале Белинский мог дать лишь ее изложение с цитатами из непропущенного перевода М. Каткова. Он писал по этому поводу: «Не можем удержаться, несмотря на недостаток времени и места, чтобы не поговорить об этой прекрасной статье, которая вдвойне важна для русской публики — и как дельная и верная оценка ее великого поэта, и как оценка, сделанная иностранцем, — обстоятельство драгоценное для нашего патриотического чувства» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 182; см. также стр. 171 и 617). Через месяц статью Фарнгагена в переводе Каткова удалось все же напечатать в петербургском журнале «Отечественные записки».

явственно, как здесь, — они-то и заключают в себе то, что мы зовем трагическим»<sup>17</sup> и т. д.

Нетрудно заметить, что этот, по мнению Белинского, «глубоко фило-софский взгляд» на окончание пушкинской трагедии чрезвычайно близок к тому, о чем писал он сам несколько лет спустя. Даже мифологический образ Немезиды как олицетворение возмездия, отмщения, неизбежной судьбы был в данном случае подсказан Белинскому Фарнгагеном; впро-чем, такое словоупотребление было близко людям пушкинской поры и самому Пушкину (в его стихах речь идет о «вечной», «бессмертной» и «народной» Немезиде).<sup>18</sup> От Белинского и Фарнгагена такой взгляд на концовку трагедии получил довольно широкое распространение;<sup>19</sup> усвоил его и П. В. Анненков.

## 2

П. В. Анненков был первым издателем «Бориса Годунова», заметив-шим, что в автографической рукописи трагедии конец был иной. В своем издании «Сочинения Пушкина» (1855) он воспроизвел «Бориса Году-нова» по первоначальному тексту 1831 года, но в примечании к заклю-чительной фразе отметил: «В рукописи... после извещения Мосальского, что дети Годунова отравились, народ еще кричит: „Да здравствует Царь Дмитрий Иванович!“, а уже при печатании это заменено словами: „народ безмолвствует“, что так удивительно заключает хроникку, предрекая близкий суд и заслуженную кару преступлению».<sup>20</sup> На чем основывался П. В. Анненков, свидетельствуя, что ремарка «народ безмолвствует» впервые появилась в тексте «Бориса Годунова» «при печатании траге-дии», остается неизвестным; мы, к сожалению, не знаем, был ли это собственный домысел Анненкова, исходившего из сличения рукописи Пушкина и первопечатного издания трагедии, или же ему стало известно об этом из какого-либо устного источника. В последующих изданиях сочинения Пушкина (например, в обоих изданиях Г. Н. Геннади — 1859—1860 и 1869—1871 годов и ранних изданиях П. А. Ефремова) отлич-ные печатной концовки от рукописной либо не отмечались вовсе, либо редакторы следовали за П. В. Анненковым и кратко сообщали, что воз-глас «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!» «при печатании» тра-гедии был заменен словами «народ безмолвствует».<sup>21</sup>

В конце 80-х годов стали известны и вкратце описаны такие важные источники текста «Бориса Годунова», как беловой автограф с поправками Пушкина и В. А. Жуковского и писарская копия трагедии, находив-шаяся в руках А. Х. Бенкендорфа и того лица, которому он от имени Николая I поручил функцию цензора пьесы. Знакомство с этими руко-писными источниками, ставшими собственностью государственных книго-

<sup>17</sup> См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 185. Немец-кий текст этой цитаты приведен в книге: Андрей Филонов. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Опыт разбора со стороны исторической и эстетической. СПб., 1899, стр. 132—133; там же приводится и перевод по тексту М. Н. Каткова, напечатан-ному в «Отечественных записках» (1839, т. III, № 5, приложение, стр. 22). Подроб-ные данные о последующих перепечатках этой статьи Фарнгагена и об оценке ее в критической литературе см.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе. В кн.: Пуш-кин. Временник Пушкинской комиссии, 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 133—134.

<sup>18</sup> Словарь языка Пушкина, т. II, М., 1957, стр. 805.

<sup>19</sup> См., например: Д. В. Аверкиев. О драме. Критическое рассуждение. Изд. 2-е, СПб., 1907, стр. 47 и 190. Анализируя заключительную сцену в том же смысле, Аверкиев добавлял, что она «имеет не только значение указания на буду-щую судьбу Самозванца... но и высокое трагическое значение: оно рисует послед-нее и конечное, посмертное несчастье Бориса».

<sup>20</sup> Сочинения Пушкина, т. IV, изд. П. В. Анненкова, СПб., 1855, стр. 457.

<sup>21</sup> См., например: Сочинения А. С. Пушкина, т. II, изд. 3-е, под ред. П. А. Ефре-мова, СПб., 1880, стр. 441.

хранилищ (имп. Публичной библиотеки в Петербурге и Румянцевского музея в Москве),<sup>22</sup> прежде всего подтвердило справедливость вышеприведенного свидетельства П. В. Анненкова, по крайней мере, в том отношении, что слов «народ безмолвствует» нет ни в одной авторской рукописи «Бориса Годунова». Может быть, в связи именно с этим обстоятельством в интерпретации печатной концовки пушкинской пьесы появился новый мотив: ее предложили считать теперь не только вынужденной, но даже недостаточно оправданной внутренними мотивами, случайной подробностью текста. Такое отношение к заключительной ремарке трагедии высказал в 1887 году П. О. Морозов. Публикуя заново «Бориса Годунова» в сочинениях Пушкина, изданных от имени Литературного фонда, П. О. Морозов сопроводил слова «народ безмолвствует» следующим примечанием: «В рукописи пьеса оканчивалась иначе:

### Н а р о д

Да здравствует царь Димитрий Иванович!..

Пушкин должен был изменить это окончание, потому что оно было найдено „предосудительным в политическом отношении“.<sup>23</sup>

Откуда П. О. Морозов взял известие о предосудительности рукописной концовки — здравицы в честь воцаряющегося Димитрия — остается неизвестным в такой же мере, как и вышеприведенное свидетельство П. В. Анненкова о замене возгласа ремаркой, произведенной будто бы «при печатании» пьесы. Нужно думать, что это была личная догадка П. О. Морозова, скорее всего основанная на его собственном истолковании «Замечаний», сделанных тем «верным» лицом, которому А. Бенкендорф по распоряжению Николая I поручил дать отзыв о возможности напечатания пушкинской трагедии: эти «Замечания» незадолго перед тем были впервые обнародованы М. И. Сухомлиновым.<sup>24</sup> Доверенный Бенкендорфа (Б. В. Томашевский и Г. О. Винокур считали, что им был Ф. Булгарин)<sup>25</sup> в своих «Замечаниях» сделал только один намек, который и мог дать П. О. Морозову повод для его заключения: отзываясь в общем благожелательно о «духе целого сочинения» Пушкина, автор «Замечаний» полагал, что в «Борисе Годунове» «только одно место предосудительно в политическом отношении: народ привязывается к самозванцу именно потому, что почитает его отраслью древнего царского рода». Этот упрек критика, уполномоченного III отделением, однако, едва ли мог иметь в виду концовку пьесы, в любом варианте которой трудно было бы упрекнуть Пушкина за намерение изобразить «привязанность» народа к Самозванцу; во всяком случае гораздо больше оснований для этого давали такие сцены, как «Севск», «Ставка» или «Лобное место».

Между тем у П. О. Морозова нашлись единомышленники. Так, рецензент отрецензированного им издания «Сочинений Пушкина» (1887 года),

<sup>22</sup> См. К. П. Богаевская. Пушкин в печати за сто лет (1837—1937). Соцгиз, М., 1938, № 63, стр. 18—19.

<sup>23</sup> Сочинения Пушкина, т. III, под ред. П. О. Морозова, СПб., 1887, стр. 76.

<sup>24</sup> Речь идет о «Замечаниях на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрешеве», данных Николаю I основания для запрещения пьесы. Впервые эти замечания опубликованы были М. И. Сухомлиновым в статье «Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина» («Исторический вестник», 1884, № 1, стр. 55—87), откуда они и должны были стать известными П. О. Морозову. Статья Сухомлинова вошла вскоре в его книгу «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению» (т. II, СПб., 1889, стр. 207—246). Позднее текст этих «Замечаний» воспроизводился несколько раз, всего исправнее — по подлиннику — Г. О. Винокуром в VII томе «Полного собрания сочинений» Пушкина (Изд. АН СССР, [Л.], 1935, стр. 412—415).

<sup>25</sup> Г. О. Винокур. Кто был цензором «Бориса Годунова»? В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 1. Изд. АН СССР. М.—Л., 1936, стр. 203—214.



характеризуя изменения в тексте, допущенные П. О. Морозовым после сверки его с рукописями поэта, писал: «Некоторые из этих поправок оказываются очень интересными. Таково, например, окончание „Бориса Годунова“, которое было изменено Пушкиным потому, что его нашли „предсудительным“ в политическом отношении... Первоначальная редакция, в которой народ, не рассуждая, приветствует самозванца, вполне согласуется с характеристикой того же народа в сцене на Девичьем Поле, где он плачет, а о чем — „то ведают бояре“...» «Нам кажется, — заключал свою мысль рецензент, — что г. Морозов напрасно отнес эту первоначальную версию в подстрочное примечание, оставив в тексте прежнюю фразу о безмолвии».<sup>26</sup> Вероятно, так думал и сам П. О. Морозов, потому что в одном из своих последующих изданий сочинений Пушкина (1903 года) при публикации «Бориса Годунова» он так и поступил: трагедию оканчивает возглас народной толпы в честь Самозванца, а ремарка «народ безмолвствует» отнесена в примечание.<sup>27</sup>

Как видим, не прошло и пятидесяти лет с тех пор, как критики «Бориса Годунова» восхищались глубиной и многозначительностью его ремарки о народном безмолвии, а отношение к этой концовке резко изменилось; теперь ее считали лишней или вынужденной, оправдываемой лишь соображениями цензурной безопасности. Неудивительно, что некоторые исследователи даже пытались в то время примирить оба варианта окончания «Бориса Годунова» — рукописный и печатный, заявляя, что они не видят особых различий между ними. В таком именно смысле высказывался в своей известной лекции о «Борисе Годунове» И. Н. Жданов в 1892 году. «На каком бы из этих двух вариантов мы ни остановились, — говорит он, — сущность дела не меняется». «Крик народа, который перед тем „в ужасе молчал“, не указывает, конечно, на перемену настроения народной массы; за этим вынужденным криком кроется все тот же ужас, на который указывает и „народное безмолвие“. Этот ужас, это безмолвие — немой приговор самозванцу».<sup>28</sup> Если критики 30—40-х годов воспринимали народные сцены трагедии как удавшиеся Пушкину и очень важные для ее структуры, то полстолетия спустя русские критики, напротив, указывали на эти же сцены как на неудачные, а изображение народа считали зыбким, неотчетливым. А. Незеленов, например, полагал, что народ изображен в «Борисе Годунове» «не совсем удачно; но взгляд поэта на него объективен и сочувствен, и многое в его жестикуляции подмечено верно». «Во всех народных сценах трагедии Пушкин рисует разнообразие душевных движений в народной массе, — рассуждает А. Незеленов далее... — поэт указывает и на проявление зверских инстинктов в массе... но этот же самый народ отвечает знаменательным высоко-нравственным безмолвием, когда клеветы самозванца, убив Федора и мать его, предлагают приветствовать нового царя, таким кровавым путем восходящего на престол». В итоге всех этих наблюдений А. Незеленов приходит к следующему, весьма странно звучащему в наше время выводу: «Судя по тому, что трагедия заканчивается именно этим народным безмолвием, народным обращением от кровавого дела, можно думать, что поэт признавал преобладание в народе добрых начал над злыми; — но вообще

<sup>26</sup> «Дело», 1887, № 1, четвертая пагинация, стр. 20.

<sup>27</sup> Пушкин, Сочинения и письма, СПб., 1903, т. III, стр. 354, 639. В вышедшем в том же году новом издании под редакцией П. А. Ефремова (Сочинения Пушкина, т. III, изд. А. С. Суворина, СПб., 1903, стр. 162) сохранена ремарка «народ безмолвствует»; в сноске к ней отмечено: «В рукописи первоначально было: „Н а р о д . Да здравствует царь Дмитрий Иванович!“ и затем приписано: „Конец комедии, в ней же первая персона царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Аминь“». Об этом писал еще М. И. Сухомлинов (см.: М. И. Сухомлинов. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. II, стр. 235).

<sup>28</sup> И. Н. Жданов. О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». СПб., 1892. стр. 35.

народ изображен в трагедии не настолько ярко и художественно, чтобы сделать решительное заключение о взгляде на него поэта»<sup>29</sup>

Достаточно близок был к этой точке зрения также Н. А. Котляревский, находивший известное оправдание для Пушкина в трудных и жестких цензурных условиях, которые были для его творчества столь стеснительными; Н. А. Котляревский считал, что Пушкин будто бы вынужден был отодвинуть народ с первого плана на самый дальний: поэт, по его словам, «даже отнял у народа последнюю реплику в тот момент, когда народ, конечно, не мог молчать... Молчание народа в данной сцене было очень эффектно и благородно, но оно в сущности ничего не выражало, ни осуждения совершившегося факта, ни привета ему. А поэту несомненно представлялся в этой сцене удобный случай дать живую картину народной психики и яркий образчик народного образа мыслей».<sup>30</sup>

«Эффектным», но, следовательно, незакономерным и неестественным по существу находил народное «безмолвие» еще Н. К. Михайловский, который шел дальше многих других критиков в своих сомнениях, какой «народ» изображен Пушкиным в его трагедии и можно ли это изображение считать удачным вообще. «...Как много путаницы в наших разговорах о народничестве и о многом другом происходит оттого, что под словом „народ“ мы сплошь и рядом безразлично разумеем то этнографическую группу, то государственно-национальную, то исключительно „мужика“, то „чернь“, „простонародье“, то представителей труда, то толпу, которая так эффектно „безмолвствует“ в последней строке пушкинского „Бориса Годунова“, — писал Н. К. Михайловский и, снова возвращаясь к параллелям из драм Шекспира к пушкинской трагедии, приходил, в конце концов, к весьма пессимистическим заключениям о понимании как Шекспиром, так и Пушкиным психологии народной массы: «...везде народ оказывается легко возбудимой, быстро меняющейся настроением массой, в которой бесследно тонет всякая индивидуальность, которая „любит без толку и ненавидит без причины“ и слепо движется в том или другом направлении, данном каким-нибудь, ей самой непонятным толчком. Очевидно, это какой-то условный, отвлеченный народ, вернее сказать, художественное воспроизведение одной лишь черты или одной группы черт народа. Известно, как высоко цтил Пушкин, например, народное поэтическое творчество; он, следовательно, предполагал в народе известные силы, не нашедшие, однако, себе выражения в „Борисе Годунове“».<sup>31</sup>

Рассуждения этого рода подрывали представление о социальной зорливости Пушкина и о том значении, какое «народ» играет в его тра-

<sup>29</sup> А. И. Незеленов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I (Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности), СПб., 1903, стр. 260—261.

<sup>30</sup> Нестор Котляревский. Литературные направления Александровской эпохи. Изд. 2-е, СПб., 1913, стр. 213—214.

<sup>31</sup> Н. К. Михайловский. Литература и жизнь. «Русское богатство», 1893, № 4, стр. 124—126. Стоит отметить, что семантика слова «народ» в литературном языке XVIII—XIX века хорошо изучена и что у нас нет никаких сомнений в том, как это слово понимал Пушкин. Ю. Д. Соболева в статье «Из истории общественно-политической лексики XVIII века» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», 1958, т. 173, кафедра русского языка, стр. 144—145) отметила, что в широком круге значений, какие слово «народ» имело у нас в XVIII веке («жители страны, государства», «простой народ», «племя, народность», «люди»), значение «простой народ» первоначально не было широко употребительно, хотя в таком смысле оно встречается иногда и в сатирических журналах Н. И. Новикова и у Радищева; «более употребительным оно становится в XIX веке, и в таком смысле («основная масса трудового населения, „простонародье“» (в основном крестьянство и мещанство)) мы находим его и у Грибоедова и у Пушкина (см.: Словарь языка Пушкина, т. II, стр. 725).

гедии;<sup>32</sup> в этих условиях прежний смысл концовки о «безмолвии» и придававшееся ей значение исчезали почти вовсе и усиливалось мнение в пользу того окончания пьесы, какое находится в ее рукописях (возглас в честь Самозванца).

Н. П. Павлов-Сильванский в своей известной статье о «Борисе Годунове», впервые опубликованной в 1908 году во втором томе сочинений Пушкина (под редакцией С. А. Венгерова), говоря о заключительной сцене трагедии, был близок в своем истолковании ее к цитированному выше мнению П. О. Морозова. Н. П. Павлов-Сильванский склонялся к мысли, что слова Мосальского, бездумно, бессмысленно повторенные стоящим в Кремле народом, «еще сильнее оттеняли почти автоматическую покорность народа внушениям власти, чем знаменитая фраза: „народ безмолвствует“, которой заканчивается печатный текст». Он считал также, что «в этой роли угнетенного до потери политического сознания, до равнодушия к переменам на престоле, и выступает народ неизменно во всей трагедии, как „бессмысленная чернь“, которая

Изменчива, мятежна, суеверна,  
Легко пустой надежде предана,  
Мгновенному внушению послушна,  
Для истины глуха и равнодушна.

Таким является народ в первых сценах трагедии, при избрании царя Бориса; таков же он и в последних сценах, при воцарении Лжедмитрия... Пушкин ярко оттеняет эту пассивность...<sup>33</sup> Именно такое понимание ремарки о безмолвии народа зафиксировал Н. С. Апукин в книге о русских «крылатых словах»; утверждая, что эта ремарка стала общеупотребительным в русском языке крылатым выражением, он заметил: «... употребляется как характеристика бесправного положения народа в условиях политической реакции, а также иронически по отношению к людям, упорно хранящим молчание при обсуждении чего-либо».<sup>34</sup>

Возможно, конечно, что с таким именно значением фраза «народ безмолвствует» употреблялась в русской публицистике и ораторской речи в условиях политической реакции в России между двумя революциями — 1905 и 1917 годов. Однако не может не броситься в глаза, что такое истолкование вступает в явное противоречие со смыслом, который вкладывали в эти слова и Пушкин, и первые их интерпретаторы. Между бессмысленным повторением народом возгласа, нужного правителю, захватывающему власть, и тяжким, грозным, зловещим молчанием, которое чревато предчувствием «новой Немезиды» — неотвратимого грядущего возмездия, — целая пропасть. А между тем и Пушкин говорил о «народной Немезиде». Вспомним, например, стихи из «Бородинской годов-

<sup>32</sup> Впрочем, еще в 60-е годы русские критики не очень лестно отзывались о понимании Пушкиным народа и свойственных ему психических особенностей. В. Водозовов в книге «Новая русская литература (от Жуковского до Гоголя включительно)» (СПб., 1866, стр. 201—202) подчеркивал, что «во многих... отношениях» идея «Бориса Годунова» «не вяжется с историческим развитием событий»: народ, например, будто бы «представлен... слепым орудием судьбы, с его беспричинной ненавистью к Борису, или является пассивным зрителем происходящего пред его глазами, или бессмысленно действует по боярскому наказу. В большей части случаев он напоминает толпу, которую выводят на сцену для декоративных целей и именуют в афишах словом: „народ“».

<sup>33</sup> Пушкин, т. II, изд. Брокгауз—Ефрон, СПб., 1908, стр. 310; вошло в книгу: Н. П. Павлов-Сильванский. Очерки по русской истории XVIII—XIX вв. СПб., 1910, стр. 289—303.

<sup>34</sup> Н. С. Апукин, М. Г. Апукина. Крылатые слова. Изд. 3-е, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 427.

щины» того же 1831 года, когда вышло в свет первое издание «Бориса Годунова»:

Они народной Немезиды  
Не узрят гневного лица...

Обращает на себя внимание и тот факт, что когда П. О. Морозову пришлось еще раз издавать под своей редакцией «Бориса Годунова» в 1916 году, то он, говоря в комментариях к последней сцене о ее рукописном и печатном вариантах, с меньшей категоричностью, чем раньше, высказывал догадку о цензурном происхождении печатной концовки. «Трудно сказать решительно, вызвана ли замена приветственных криков народа — безмолвием требованиями цензуры или сделана Пушкиными добровольно», — писал П. О. Морозов на этот раз. При этом он делал все же следующую оговорку: «Нельзя, однако, упускать из вида, что чиновник III Отделения, составивший официальный отзыв о *Борисе Годунове*, находил привязанность народа к Самозванцу „предосудительною в политическом отношении“. Приветствия народа находят себе косвенное подтверждение в отзывах о „черни“ Бориса и Шуйского и напоминают поведение толпы в *Генрихе VI* Шекспира (часть II, действие IV, сцена 8-я)... Заключительная сцена трагедии Пушкина могла быть подсказана изучением Шекспира».<sup>35</sup>

По поводу концовки «Бориса Годунова» П. О. Морозов высказался еще раз в специальной статье «Безмолвие народа» (1919) в сборнике материалов к постановке «Бориса Годунова», изданном в серии «комментариев к пьесам Цеха Мастеров Сценических Постановок». В этой статье П. О. Морозов сформулировал шесть отдельных пунктов, где перечисляются доказательства против ремарки «народ безмолвствует» и в пользу приветственного возгласа «царю Дмитрию Ивановичу».<sup>36</sup> «В нашем издании принят этот последний вариант», — пишет Морозов и приводит ряд соображений в подтверждение правильности своего выбора. Необходимо познакомиться хотя бы с некоторыми из его доказательств, имеющих, как мы видели, весьма длинную историю (с 1887 года). В первом из своих положений Морозов пишет: «1) В обеих рукописях „Бориса“, содержащих в себе полный текст драмы (Моск. Публ. и Рум. Муз. № 2392 и ф-псь Росс. Публ. Б-ки), она оканчивается приветствием народа без каких бы то ни было помяток. Народ „безмолвствует“ только в печатном издании 1831 г., которое, как известно, явилось результатом некоторого „очищения“ пьесы по требованию высшей цензуры; 2) Поводом к замене приветствия безмолвием могло послужить замечание чиновника III Отделения С. Е. И. В. Канцелярии... что „привязанность“ народа к Самозванцу является предосудительною в политическом отношении“».

В пунктах 3-м и 4-м обращается внимание на то, что в сценах на Девичьем поле и предпоследней у Лобного места «народ ведет себя также мало сознательно», например, «после обращения к нему Григория Пушкина, кричит: „Да здравствует Дмитрий, наш отец!“ (заимствовано у Карамзина) и затем „несется толпою“ по призыву взойшедшего на амвон мужика — „вязать Борисова щенка“. Это — как бы иллюстрация к словам Шуйского (сцена в царских палатах): „бессмысленная чернь... мгновенному внушению послушна“».

<sup>35</sup> Сочинения Пушкина, т. IV, изд. имп. Академии наук, Пгр., 1916, стр. 112—113. Цитата из указанной сцены «Генриха VI» имеет в виду только легкость и переменчивость, с которой из толпы приветствуют то «бунтовщика» Кеда, то законного короля без видимых на то оснований.

<sup>36</sup> «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Материалы к постановке под редакцией В. Мейерхольда и К. Державина. [Пб], МСМХІХ, стр. 5—7.

Все эти соображения приводились уже критиком и ранее, последний 6-й пункт доказательств П. О. Морозова представляет собою повторение его же тезиса о том, что образцом для Пушкина будто бы послужил Шекспир, который «во всех своих пропозведениях, где выводится на сцену народная толпа, всегда подчеркивает ее изменчивость и ненадежность».

Лишь в 5-м пункте своих доказательств П. О. Морозов высказывает нечто новое, но, впрочем, столь же мало убедительное, как и все другие его домыслы: «В той же самой заключительной сцене „Бориса“, которая служит предметом нашего объяснения, народ, выслушав заявление Мосальского о том, что „Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом“, — „в ужасе молчит“. Повторение через две строчки: „молчит“ и „безмолвствует“ — едва ли может быть оправдано с художественной точки зрения». Это соображение как основанное исключительно на субъективном эстетическом впечатлении доказательством служить не может; можно привести и соображения противоположного характера — о намеренном авторском замысле подчеркнуть соответствие слов о молчании от ужаса и сознательном безмолвии для обоюдного их усугубления. Это несомненно почувствовал и П. О. Морозов, так как в заключении своей статьи он писал: «Но, с другой стороны, и „безмолвие“ народа, появившееся в заключительной строке пьесы, может быть, и против воли автора, находит себе некоторое объяснение в том обстоятельстве, что толпа, пораженная ужасом при неожиданной вести о гибели Годуновых, не сразу может опомниться. Притом, это безмолвие, как известно, освящено давнею литературною традицією и отзывами критики, увидевшей в нем выражение глубокой политической и нравственной мысли».

Все приведенные соображения, помещенные в сборнике материалов для постановки «Бориса Годунова» на драматической сцене, предваряли и оправдывали указания режиссерского характера, из которых также небесполезно привести небольшую выдержку: «Нельзя также не заметить, что изображаемая на сцене толпа вообще никогда не должна представлять собою вполне однородную массу. Наоборот, правила реальной сценической постановки требуют известной индивидуализации, — выделения на общем фоне отдельных личностей или групп. Поэтому нам кажется, что руководитель рассматриваемой сцены поступил бы целесообразно, если бы заставил одну часть „народа“ кричать немедленно и как можно громче, другую — нерешительно присоединяться к этим крикам, а третью — и вовсе молчать. Такое разделение, по-видимому, было бы согласно и с характером толпы, и с исторической правдою»<sup>37</sup> Ссылка на «историческую правду», вероятно, справедлива, но нельзя не признать, что во всем остальном, давая совет постановщику, старый комментатор «Бориса Годунова», в сущности, шел на компромисс и невольно сдавал свои прежние позиции. В истории любого театра известно немало таких примеров, когда сценическая практика подсказывала весьма существенные аргументы в пользу того или иного истолкования драматургического текста или сценической ремарки. В данном случае мы наблюдаем нечто совершенно противоположное: сценическое воплощение пушкинской трагедии было беспомощно повлиять на то или иное решение в спорах о правильности понимания той или иной концовки «Бориса Годунова»: апелляция филологов к сценическим деятелям за разъяснениями была бы на этот раз практически бесполезной.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Там же, стр. 7

<sup>38</sup> Не следует забывать также, что опыты постановок на драматических сценах пушкинского «Бориса Годунова» были редкими и долго не приводили к успешным результатам. С Н. Дурылин, проследивший историю сценического воплощения «Бориса Годунова» начиная от первой постановки его в 1870 году, утверждает, что и в театрах заключительная сцена трактовалась различно, в соответствии с понима

## 3

Какой же из двух вариантов окончания «Бориса Годунова» следует считать основным и как возникла появившаяся в печатном тексте замена одной концовки другой? В настоящее время нам довольно хорошо известны как хронология всех этапов создания трагедии, так и соответствовавшая им картина постепенного видоизменения ее текста. Беловой список трагедии имеет дату, поставленную самим Пушкиным: 7 ноября 1825 года; в сентябре—октябре 1826 года состоялись чтения пьесы в московских литературных кружках. Уже тогда Пушкин сделал первые шаги для подготовки ее к изданию: в Москве же, где Пушкин оставался до начала ноября 1826 года, с автографа «Бориса Годунова» была сделана писарская копия. «Замечания» по поводу автографической рукописи заказаны были Бенкендорфом в Петербурге после 9 декабря того же года, когда он известил Пушкина о получении рукописи и о том, что она будет представлена государю. Запрещение опубликования трагедии Николаем I было подготовлено докладной запиской Бенкендорфа: «Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены, но с немногими изменениями ее можно напечатать; если ваше величество прикажете, я ему верну и сообщу замечания». Уже 14 декабря 1826 года Бенкендорф сообщил Пушкицу высочайшее решение, но текст «Замечаний» до его сведения не довел; он указал лишь (в соответствии с этими «Замечаниями») несколько мест, «требующих некоторого очищения». На это Пушкин ответил Бенкендорфу 3 января 1827 года, что не может переделать однажды им написанное. В последующие годы в печати появились лишь некоторые отрывки и сцены из «Бориса Годунова». Лишь в 1829 году Пушкин возобновил попытки добиться напечатания трагедии в полном виде.

Перед отъездом на Кавказ в действующую армию Пушкин передал свою рукопись Жуковскому с тем, чтобы он, «пересмотрев еще поправленное сочинение, принял на себя труд заготовить чистый экземпляр, в каком виде полагает лучше издать его». 20 июля 1829 года П. А. Плетнев представил рукопись «Бориса Годунова» в III отделение; 10 декабря о ней доложено было Николаю I, который снова потребовал ее просмотра доверенными лицами и, хотя сам, по-видимому, рукописи не читал, обязал поэта сделать перемены нескольких «слишком тривиальных мест». Лишь 28 апреля 1830 года от имени императора было дано разрешение на печатание трагедии, но «под собственную ответственность» автора. Книга печаталась в типографии департамента народного просвещения и выпущена была в свет в начале января 1831 года под нынешним заглавием и пометой вместо цензурного разрешения: «с дозволения правительства».<sup>39</sup>

нием самой идеи пушкинской трагедии. В ранних постановках («за исключением постановки Художественного театра, 1907) „народ безмолвствовал“ не только в последней сцене, но во всей трагедии и „безмолвствовал“ не только из-за цензурных вымарок народных сцен, но и оттого, что постановщики не сознавали первоиспенной, ведущей роли народа в трагедии Пушкина». Только в советскую эпоху сообразно с новым, углубленным постижением трагедии и ее «общественно-политического стержня» «выдвинулось на первый план то действующее лицо трагедии, которое было или вовсе не замечено, или отодвинуто на задний план в старых постановках трагедии Пушкина. Это лицо — народ». В постановке Ленинградского театра драмы имени Пушкина (1934), по свидетельству С. Н. Дурылина, «наиболее замечательными... были... народные сцены и наиболее удачными из них оказались как раз те, в которых народ пробуждается к живому историческому действию». Удалась «труднейшая сцена „Лобное место“ с ее призывом к «мятежу» «А следовавшая за ней народная сцена „Дом Борисов“ с ее знаменитым финалом „Народ безмолвствует“ захватывала не менее грозным народным молчанием» (С. П. Дурылин. Пушкин на сцене. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 148, 152).

<sup>39</sup> Приведенные здесь факты и даты неоднократно сообщались исследователями; они выверены мною по комментарию к «Борису Годунову», составленному Г. О. Ви-

Эта хронологическая справка в особенности интересна потому, что она усиливает наглядность того существенного для нас факта, что ни на одном из указанных выше этапов довольно длительной творческой истории «Бориса Годунова» ни один из дошедших до нас документов, ни одно из сохранившихся свидетельств не упоминает интересующую нас концовку о народном безмолвии. Как мы уже упоминали выше, остается неизвестным, на каком основании П. В. Анненков утверждал, что эти слова вставлены в текст при «печатании драмы»; к сожалению, он не пояснил, кем они вставлены, при каких обстоятельствах, а также не указал, на чьем свидетельстве он основывался; как известно, сам Пушкин за ходом печатания драмы не наблюдал и корректур ее не читал.<sup>40</sup> «Цензура» на этот раз была особая, и какой-либо след замены концовки или обсуждения ее во время печатания пьесы должен был сохраниться в соответствующих документах из дела о ходе выпуска книги в свет, на этот раз дошедших до нас в сравнительно большом количестве.<sup>41</sup> Напомним также, что заказанные III отделением «Замечания» о рукописи «Бориса Годунова», в одном из которых П. О. Морозов усматривал повод для замены Пушкиным одной концовки другой, Пушкину известны не были: кроме того, «Замечания» эти представлены были Бенкендорфу в 1826 году, за четыре года до появления драмы в печати, и перед сдачей в типографию новой исправленной рукописи едва ли кем-либо просматривались заново. Г. О. Винокур писал в своем комментарии к «Борису Годунову» в академическом издании, имея в виду заключительную сцену трагедии: «Цензура никакого внимания на это место рукописи не обратила, так что никаких внешних побуждений исправлять его у Пушкина не могло быть. Еще меньше оснований предполагать, что первоначальный вариант написан специально для цензуры, а позднейший Пушкин держал про себя впрок, так как рукопись (беловой автограф с поправками Пушкина и Жуковского, — М. А.) ... в момент своего заполнения, особенно же ее последняя третья тетрадь, меньше всего предназначалась для цензуры».<sup>42</sup>

Таким образом, после всех указанных разъяснений не приходится доказывать, что ремарка «народ безмолвствует» принадлежит Пушкину, что она органически заключает авторский текст пьесы; по поводу же того, когда эта ремарка заместила в последней сцене эхо приветственного возгласа Мосальского Самозванцу, приходится строить только догадки: никакими документальными данными мы не располагаем.

Пушкиноведа-текстологи давно уже призывали к сугубой осторожности при пользовании теми вариантами основного текста, которые имеются только в печатном издании «Бориса Годунова», но отсутствуют в обеих дошедших до нас полных рукописях трагедии. Среди этих вариантов печатного текста есть ряд таких, которые возникли либо в результате опечаток или опусков, либо благодаря исправлениям Жуковского. Не может быть сомнения, что интересующая нас ремарка «народ безмолвствует» не принадлежит к вариантам этого рода. По мнению того же Г. О. Винокура, «нет... никаких оснований заподозривать авторское происхождение знаменитого: „Народ безмолвствует“, и эта фраза должна быть оставлена в основном тексте как принадлежащая к исправлениям самого Пушкина».<sup>43</sup> Что же касается того, в какой рукописи находилась

нокуром и напечатанному в VII томе «Полного собрания сочинений» Пушкина (Изд. АН СССР, [Л.], 1935, стр. 415—427).

<sup>40</sup> См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 430.

<sup>41</sup> См.: Н. К. Замков. Архивные мелочи о Пушкине. В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXIX—XXX. Пгр., 1918, стр. 67—68.

<sup>42</sup> Пушкин и Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 430.

<sup>43</sup> Там же

эта авторская поправка, то об этом можно высказать довольно правдоподобное предположение. В письме на имя А. Х. Бенкендорфа от 16 апреля 1830 года Пушкин просил довести до сведения государя, что он умоляет его развязать ему руки и позволить напечатать трагедию такую, как он считает это нужным (подлинник — по-французски), а в начале мая того же года уже спешил поделиться своею радостью с П. А. Плетневым из Москвы: «Милый! победа! Царь позволяет мне напечатать *Годунова* в первобытной красоте... Слушай же, корчилец: я пришлю тебе трагедию мою с моими поправками — а ты, благолетель, явись к Ф.<он> Ф.<оку> и возьми от него письменное дозволение (нужно ли оно?)»; Плетнев отвечал Пушкину, что письменного дозволения от фон Фока (управляющего III отделением, — М. А.) брать не считает нужным. «потому что он же подпишет рукопись для печатания». О какой рукописи идет речь? Принято считать, что именно эта рукопись, с которой, вероятно, и производился набор, до нас не дошла. Обе сохранившиеся рукописи трагедии не могли быть тем оригиналом, который поступил в типографию; в них имеются варианты, в печатный текст не попавшие. Пушкин мог посылать только копию белого автографа, по мнению Г. О. Винокура, «снятую во время его пребывания на Кавказе, и именно в этой рукописи, до нас не дошедшей, он очевидно наносил те поправки, о которых пишет Плетневу».<sup>44</sup> В ней же должна была стоять и концовка «народ безмолствует». Если такая догадка правильна, то новый вариант концовки занесен был в рукопись не позже августа 1829 года.

До появления обстоятельного комментария к «Борису Годунову» Г. О. Винокура в 1935 году история текста трагедии, а также результаты сопоставления всех ее рукописей в связном и полном виде не излагались (если не считать «крайне неудовлетворительного», по словам Винокура, текстологического раздела в комментарии к IV тому академического издания сочинений Пушкина 1916 года). Это и было одной из существенных причин появления весьма разноречивых или прямо ошибочных суждений о происхождении и смысле концовки «о безмолвующем народе», из которых часть уже была нами изложена выше. Споры о заключительной ремарке, впрочем, продолжались и после того, как нам стали лучше известны хронология создания и публикации трагедии, ее цензурные мытарства, многие особенности и варианты ее текста.<sup>45</sup> Характерно, однако, что хотя и после издания 1935 года допускались произвольные и необоснованные истолкования интересующей нас заключительной строки,<sup>46</sup> но не сделано было ни одной попытки объявить ее не-автор-

<sup>44</sup> Там же, стр. 427. Современники Пушкина несомненно ошибались, утверждая, что в руках В. А. Жуковского находилась рукопись «Бориса Годунова» с пометами Николая I и что сам государь собственноручно отчеркнул красным карандашом некоторые места трагедии (см.: Т. Зенгер. Николай I — редактор Пушкина. В кн. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 515, 533—534). Тем не менее еще 22 марта 1837 года А. В. Никитенко сделал такую запись в своем дневнике: «Был у В. А. Жуковского. Он показывал мне „Бориса Годунова“ Пушкина в рукописи с цензурой государя. Много вычеркнуто» и т. д. (А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. I. М., 1955, стр. 198).

<sup>45</sup> Д. Благой усматривал в «Борисе Годунове» «сплав» весьма противоречивых воззрений на народ, который был свойствен декабристам: по его мнению, «борьба в самом Пушкине между этим двойным отношением к народу сказывается с особой отчетливостью в двух последовательных вариантах конца пьесы» (Д. Благой. Социология творчества Пушкина. Этюды. Изд. 2-е, М., 1931, стр. 69).

<sup>46</sup> Н. Н. Арденс, говоря о концовке, подчеркивает, что «это — знаменательная ремарка Пушкина, пришедшая ему в голову после ряда творческих колебаний и удачно передавшая последний этап мысли художника». Комментируя далее эту концовку, Н. Н. Арденс не только возвращается к старому толкованию «безмолвия» Белинским («Это — грозное, предостерегающее безмолвие... призыв Мосальского остается без ответа. Народу надо подумать. Народ думает над своею будущностью. В его молчании слишком много слов» и т. д.), но легкомысленно утверждает даже, что Николай I «читал трагедию Пушкина» и будто бы со страхом «всматривался



ской, не-пушкинской концовкой, результатом вмешательства в пушкинский текст постороннего лица. Напротив, принадлежность ее Пушкину считалась незыблемой, несмотря даже на отсутствие ее в дошедших до нас авторских рукописях. По этому поводу Г. О. Винокур писал в своем комментарии, что если «политическое содержание Б. Г. несколько не меняется от того, как заканчивается трагедия, потому что оно определяется всей идейной концепцией и всем текстом трагедии, а не одной этой строчкой»,<sup>47</sup> то «художественная выразительность» ее «конечно, во многом меняется в зависимости от того, какой из этих двух вариантов считать основным. В этом отношении восторженная оценка варианта: „Народ безмолвствует“, данная Белинским, не потеряла своего значения до нашего времени: трудно действительно допустить, чтобы этот конец был придуман для Пушкина кем-нибудь другим. Во всяком случае является совершенно бесспорной принадлежность этого варианта именно основной редакции Б. Г.»<sup>48</sup>

Свое значение при утверждении авторства Пушкина имели также догадки об источниках, которые могли внушить Пушкину интересующую нас ремарку. Большинство исследователей последних десятилетий пыталось найти этот источник у Карамзина, прежде всего, конечно, в его «Истории государства Российского». Г. О. Винокур в своем комментарии писал об этом следующее: «Что касается заключительной реплики „Народ безмолвствует“, то возможно, что и она навеяна Карамзиным, у которого встречается это выражение, правда, в совершенно ином контексте, при описании суда над Василием Шуйским при Самозванце...»<sup>49</sup> Цитата, которую приводит при этом Г. О. Винокур («Народ безмолвствовал в горести, издавна любя Шуйских»), действительно не имеет ничего общего с пушкинской ремаркой и ничего в ней не поясняет. Гораздо подробнее на сопоставлениях концовки «Бориса Годунова» с текстами Карамзина останавливался Б. П. Городецкий. Еще в статье 1936 года он утверждал, что «формула „безмолвие народа“ вообще характерна для „Истории Государства Российского“ Карамзина», и подкреплял это наблюдение целым рядом примеров, извлеченных из этого труда («Наконец Борис венчался на царство еще пышнее и торжественнее Феодора... Народ благоволил в безмолвии»; «...и молчанье народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса!»). «Мы видим, — заключал отсюда Б. П. Городецкий, — что даже у Карамзина эта формула могла выражать и активное осуждение... и столь же активное приятие». Наконец, по его же мнению, «оба окончания „Бориса Годунова“ имеют непосредственные параллели у Карамзина», что иллюстрируется следующей цитатой: «Тысячи воскликнули, и Рязанцы первые: „Да здравствует же отец наш, государь Дмитрий Иоаннович!“ Другие еще безмолвствовали в изумлении».<sup>50</sup> Те же цитаты, но с разви-

в ее конец» (Н. Н. Арденс. Драматургия и театр А. С. Пушкина. «Советский писатель», М., 1939, стр. 123) Эти домыслы представляются чистой, беспримесной фантазией.

<sup>47</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 430. Такая точка зрения была уязвимой и действительно вызвала возражения. Так, В. Лаврецкая в книге «Произведения А. С. Пушкина на темы русской истории» (Учпедгиз, М., 1962, стр. 40) заметила по поводу данного утверждения Г. О. Винокура, что с ним «никак нельзя согласиться». По ее мнению, «бесспорно прав Д. Д. Благой, что старый вариант концовки означал бы, что „народ решительно ни в чем не изменился, что опыт народного волнения, народного мятежа прошел для него бесследно“».

<sup>48</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 431.

<sup>49</sup> Там же, стр. 476.

<sup>50</sup> Б. П. Городецкий. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина. В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сборник статей под общей редакцией К. Н. Дерябина. Л., 1936, стр. 39–40. В своей лекции «Драматургия Пушкина» (Л., 1949,

тнем тех выводов, которые можно сделать из собранных примеров, мы находим также в монографии Б. П. Городецкого о «Борисе Годунове» 1953 года. Хотя в этой работе исследователь снова настаивал на том, что «окончание трагедии в обоих своих вариантах имеет соответствия в повествовании Карамзина», он признавал уже, что «формула „безмолвие народа“ в ее „специфически-карамзинской трактовке“ «глубоко отлична» от пушкинской.<sup>51</sup> В другом месте той же своей работы, возвращаясь к вопросу об изменении Пушкиным окончания трагедии в 1829 году, Б. П. Городецкий подчеркивал: «Это — самый значительный и самый интересный момент из всех изменений, внесенных Пушкиным в окончательный текст трагедии. . . Здесь Пушкин нашел новую гениальную формулу, не только не противоречащую всей исторической концепции трагедии в целом и не приглушающую политическую остроту ее, но, наоборот, подчеркивающую ее и придающую всему произведению еще более глубокий смысл».<sup>52</sup>

Таким образом, в конце концов кажущаяся текстуальная близость в формулах о народном безмолвии у Карамзина и Пушкина перестала играть сколько-нибудь существенную роль в истолковании печатной концовки «Бориса Годунова». В данном случае Пушкин едва ли вдохновлялся Карамзиным, поскольку последний говорит о безмолвии народа как о выражении покорности, удивления или печали, а не осуждения или гнева:<sup>53</sup> для Карамзина народ — опора самодержавной власти и «воплощение идеи справедливости, а отнюдь не решающая историческая сила». «Вот почему в „Истории Государства Российского“ о вмешательстве народа в дела государственные рассказано так, что снижается и значение, и активность этого вмешательства»; отсюда делал вывод, что если «Пушкин показал в неодобрительном безмолвии народа такую силу, которой не в состоянии управлять ни царь, ни бояре», то это произошло под воздействием дополнительных источников, полнее раскрывавших перед ним, чем это делал Карамзин в своей «Истории», сложный характер народных движений на Руси в начале XVII века: «Такой взгляд на историческую роль народа могло подсказать Пушкину чтение летописных сказаний о Смутном времени, в которых не раз говорится об активном вмешательстве народа в дела государства»;<sup>54</sup> такова, напри-

---

стр. 17—18) Б. П. Городецкий, лишь вскользь упомянув Карамзина, отмечал большое значение заключительной сцены «Бориса Годунова» для понимания мировоззрения Пушкина: «Народ победил, но не мог воспользоваться плодами своей победы. Положение его осталось тем же: „Народ в ужасе молчит“»

В этом финале — ключ к пониманию не только „Бориса Годунова“, но и тех социально-политических и историко-философских взглядов, к каким пришел Пушкин к кануну декабрьских событий, и которые — особенно в свете трагедии на Сенатской площади — надолго определили направление его социально-политических и историко-философских исканий в последекабрьский период.

<sup>51</sup> Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР. М.—Л., 1953, стр. 177—178.

<sup>52</sup> Там же, стр. 237.

<sup>53</sup> К подтверждающим это наблюдение цитатам из «Истории государства Российского» можно добавить ссылку на историческую повесть «Марфа Посадница или покорение Новгорода». Рассказывая о падении высокой башни Ярославовой с вечевым колоколом, Карамзин пишет: «Пораженные сим явлением, граждане безмолвствуют», и добавляет в примечании: «Летописи наши говорят о падении повой колокольни и ужасе народа»; ср. там же: «Унылое молчание царствует на Велюой площади, я вижу знаки отчаяния на многих лицах».

<sup>54</sup> М. Б. Рабинович. «Борис Годунов» Пушкина, «История» Карамзина и летописи в кн.: Пушкин в школе. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского и В. В. Голубкова. Изд. АПН РСФСР, М., 1951, стр. 316—317. О. А. Державина Трагедия Пушкина «Борис Годунов» и русские исторические повести начала XVII века. «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. 43, вып. 4, 1954, стр. 141—162.

мер, «Летопись о многих мятежах и о разорении московского государства...», изданная Н. Новиковым (в 1771 и 1788 годах).<sup>55</sup>

В результате всех перечисленных выше исследований было прочно установлено, что основу пушкинской трагедии составляет взаимоотношение самодержавной власти и народа и что в конфликте между ними победу одерживает именно народ. Г. О. Винокур обращал внимание на тот многозначительный факт, что в «Борисе Годунове» «„народ“ значится как отдельный персонаж в списке действующих лиц... и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии».<sup>56</sup> Последующие исследователи стремились представить себе, что думал Пушкин о характере русского народа и в какой связи это находилось с развитием политического мировоззрения поэта. «Народ в „Борисе Годунове“ показан столь же сложно, как и царь. Народ — сила и творец истории, суть государства. Вместе с тем, он — потенциальная сила революции. Он готов восстать, и дело не в поводах, а в стремлении народа свергнуть тиранию», — писал, например, Г. А. Гуковский. Проанализировав роль, которую народ играет в развитии действия и в структуре трагедии, он подчеркивал, что итог драмы нужно рассматривать в тесной связи с ее началом, так как между ними существует преднамеренный параллелизм: «Трагедия закончилась точно тем, чем она начиналась. Мы вернулись к исходной ситуации. Опять народ в оковах (победа его восстания обернулась против него). Опять бояре ведут политические интриги. Опять они лгут перед народом. Опять на престол вступает новый царь, поставленный боярами и ненужный народу, ибо Самозванец превратился в царя тирана. Опять новый царь вступает на трон через убийство, через кровь, и опять невинную кровь. Опять еще до начала царствования начинается цепь преступлений царя. И уже опять повторяется история отношения народа к Борису: народ, посадивший на трон Дмитрия, уже „в ужасе молчит“, и затем „народ безмолвствует“. И мы уже предвидим новый взрыв ненависти народа к новому царю — и опять гибель царя». «Так в трагедии Пушкина срывается народная победа. — заключает Г. А. Гуковский. — Вся мощь народа и вся сила его ненависти к царю неспособна изменить положения вещей в стране. Пушкин и в своем изучении проблемы народа преодолел метафизичность представлений о нем. Он показал, что свойства народа вообще не исчерпывают вопроса; что история определяет условия успешности восстаний, и в России XVII, как и начала XIX века; в 1825 году условий для успешности революции он не нашел. Это и была его трагедия. Но это было связано и с завоеванием понимания народа, как конкретной драматической силы, и с завоеванием реально-исторического мышления в политических вопросах; это было движение вперед по пути углубления передовой мысли, уже демократической в своем существе».<sup>57</sup>

По мнению новейших исследователей, «Борис Годунов» — драма сугубо «политическая» на тему о постепенном падении авторитета самодержавной власти и роли в этом процессе народного мнения. Для многих современников Пушкина «Борис Годунов» действительно представлялся произведением с ярко злободневным содержанием и проблематикой, имевшей соответствие с некоторыми сенсационными произведениями современной французской литературы, например с «Баррикадами 1830 года» поэта-песенника Эмиля Дебро, где, по словам П. А. Катенина, сделавшего это сопоставление, изображена «последняя революция париж-

<sup>55</sup> См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 466.

<sup>56</sup> Там же, стр. 488.

<sup>57</sup> Г. А. Гуковский. «Борис Годунов» Пушкина. В кн.: Русские классики и театр. Изд. «Искусство», Л.—М., 1947, стр. 272, 283—284; вошло в его книгу «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (Гослитиздат, М., 1957, стр. 9—72).

ская».<sup>58</sup> Сопоставление «Бориса Годунова» с русскими драматическими произведениями 20-х годов также свидетельствует о том, что трагедия Пушкина представляла собою вершину русской исторической драматургии той поры, разрабатывавшей, в частности, проблемы существования «абсолютистского государства» в условиях активизации народных масс как действенной силы.<sup>59</sup>

## 4

Существует еще один круг источников, до сих пор не привлекавшийся к исследованию «Бориса Годунова», который мог в большей мере вдохновить Пушкина на создание заключительной сцены его трагедии, чем Карамзин или русские летописи. Таковы были книги и статьи по истории французской революции 1789 года, попавшие в поле его зрения незадолго до того времени, когда он начал обдумывать и создавать своего «Бориса».

С середины 20-х годов Пушкин проявлял все повышавшийся интерес к трудам новейших французских историков. В письме к П. А. Вяземскому, писанном 5 июля 1824 года, т. е. еще из Одессы, Пушкин убеждал своего друга, что «французы ничуть не ниже англичан в истории», напоминал, что еще Вольтер «первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории» и что, например, исторический труд Лемонте (Обозрение царствования Людовика XIV) выше сочинений Юма и Робертсона; лишь труд Рабо де Сент-Этьена «Précis de l'histoire de la Révolution Française» (1791), прочитанный им в это же время, вызвал его отрицательный отзыв («Рабо де С-т Этьен — дрянь»). Может быть, еще ранее, вскоре после окончания лицея, Пушкин узнал посмертный трактат г-жи де Сталь «Considérations sur la Révolution Française...» (издан в 1818 году), в котором дано было историческое обоснование закономерности революции 1789 года и представлен был, с точки зрения либерализма, анализ различных политических форм, сменявшихся во Франции с 1789 года до реставрации Бурбонов. Близкое знакомство Пушкина с этой книгой подтверждается эпитафией из нее в 4-й главе «Евгения Онегина» и цитатой (начальные слова 2-й главы первой части), которую Пушкин приводит в своей статье о «Юрип Милославском» Загоскина в «Литературной газете» 1830 года: «... Люди, как утверждала Madame de Staël, знают только историю своего времени».

Во второй половине 20-х годов Пушкин внимательно следил за книгами Тьерри, Гизо, Баранта, Тьера, Минье и др. Под влиянием знакомства с сочинениями этих историков к началу 30-х годов у Пушкина созрел собственный замысел историко-публицистического труда, посвященного французской революции 1789 года. Подготовка к этому труду шла довольно интенсивно, все время переплетаясь с реализацией художественных замыслов поэта; хотя эта работа воплощения не получила, но подготовительные для нее материалы, извлечения из читанных книг и черновые записи сохранились; они печатаются теперь в собраниях сочинений Пушкина под условным заглавием «Введение в историю фран-

<sup>58</sup> «Борис Годунов» А. С. Пушкина, стр. 64; ср. также: А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Гослитиздат, М., 1959, стр. 457—498, особенно стр. 464—471 (о Борисе Годунове и французской «трагедии применений»).

<sup>59</sup> См.: В. А. Бочкарев. Основные идейно-художественные особенности русской исторической драматургии периода подготовки восстания декабристов. (В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Сборник статей. Куйбышев, 1962, стр. 11, 16—17, 19—20, 26). Заслуживающее внимания сопоставление окончания «Бориса Годунова» с одним вновь прочтенным местом незаконченной «Истории Петра» Пушкина находим в статье И. Л. Фейнберга «Неизвестные строки Пушкина» («Вестник Академии наук СССР», 1950, № 8, стр. 55).

цузской революции».<sup>60</sup> Некоторые из книг, читанных Пушкиным в связи с задуманным грудом, невольно обращают на себя наше внимание.

«Я предпринял очерк<sup>61</sup> французской революции, — писал Пушкин в середине июня 1831 года из Царского Села к Е. М. Хитрово. — Если это возможно, умоляю вас прислать мне Тьера и Минье. Оба эти труда запрещены. Здесь у меня только мемуары, относящиеся к революции». В том же месяце Пушкин получил «Историю французской революции с 1789 по 1814 год...» Ф.-А. Минье, как это явствует из его же письма к Е. М. Хитрово, написанного 19 или 20 июня 1831 года («Благодарю вас за Революцию Минье; я получил ее через Новосильцева»). Эта книга (пятое издание в двух томах, Брюссель, 1828) сохранилась в библиотеке Пушкина<sup>62</sup> (первое издание ее вышло в 1824 году). Вскоре Пушкин раздобыл также «Историю французской революции» Тьера в десяти томах: этот труд также находится среди книг его библиотеки во втором льежском издании 1828 года.<sup>63</sup> Ничто не мешает нам, однако, предположить, что книгу Тьера Пушкин мог знать и раньше: первое ее издание начало выходить в 1823 году. Обращаясь к Е. М. Хитрово с просьбой достать ему сочинение Тьера вместе с книгой Минье, Пушкин прекрасно знал, что он сможет в нем найти и чем ему будет пригоден этот источник для собственного задуманного труда.<sup>64</sup>

Так или иначе, в 1831 году или в более раннее время Пушкин должен был прочесть в книге Тьера рассказ о событиях в Париже на другой день после взятия Бастилии 14 июля 1789 года, в частности о том, что происходило утром 15 июля в Учредительном собрании. Тьер утверждает, что Учредительное собрание совсем уже было собралось направить депутацию к королю, как стало известно, что Людовик XVI идет в Собрание сам, без стражи и свиты; тогда, пишет Тьер, «Мирабо берет слово и говорит: „Пусть мрачное молчание прежде всего встретит монарха в эту минуту скорби. Молчание народа — урок королям“» (*Le silence des peuples est la leçon des rois*).<sup>65</sup>

Сходство этой сентенции с заключительной ремаркой в «Борисе Годунове» бросается в глаза; обращает на себя внимание некоторая аналогия в ситуациях — изображенной Пушкиным и той, в которой приведенные слова были произнесены Мирабо. Дело происходило в тяжелый, переломный момент жизни государства перед сменой власти; представительная масса народа принимала на себя ответственность за судьбу Франции. Призыв к мрачному молчанию, заключаемый преречением о зловещем и предостерегающем значении безмолвия, играющего роль паузы или своего рода антракта между действиями, полными драматического содержания, которые разыгрываются в самой исторической действительности, — все это довольно близко соответствует тому «таинственному

<sup>60</sup> См.: Я. П. Ясинский. Работа Пушкина над историей французской революции. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 4—5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 367—368; Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827—1832. Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 24—25, 117—119; Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 191—192.

<sup>61</sup> Во французском оригинале — *étude*.

<sup>62</sup> См.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание (Пушкин и его современники, вып. IX—X). СПб., 1910, стр. 289, № 1168.

<sup>63</sup> Там же, стр. 349, № 1434.

<sup>64</sup> Л. Б. Модзалевский в комментарии к «Письмам Пушкина» (т. III, «Academia», [М.—Л.], 1935, стр. 292—293) высказал предположение, что об указанных работах Тьера и Минье Пушкин знал уже из статей Сент-Бева в «Le Globe» (о Тьере в номерах от 10 и 19 января 1826 года, 28 апреля, 12 мая и 29 ноября 1827 года; о Минье — в номере от 28 марта 1826 года).

<sup>65</sup> M.-A. Thiers. Histoire de la Révolution Française. Seconde édition, revue par l'auteur. Liège, 1828, p. 82—83 (цитирую по экземпляру библиотеки Пушкина. — М. А.).

оцепенению действия», которым, по определению А. Филонова, оканчивается «Борис Годунов».<sup>66</sup>

Первый том «Истории французской революции» Тьера, в самом начале которого находится цитированный эпизод, Пушкин, вероятно, получил почти одновременно с сочинением Минье летом 1831 года, т. е. через полгода после выхода в свет «Бориса Годунова». Имел ли Пушкин в руках этот том ранее — мы не знаем. Тем не менее у нас есть основания утверждать, что указанную сентенцию Мирабо в том или ином контексте Пушкин несомненно знал до того времени, когда не дошедшая до нас рукопись его «Бориса Годунова» с заключительной ремаркой направлена была в печать.

Биографией Мирабо, его письмами и публичными выступлениями в пользу «третьего сословия», с разоблачением тюремной практики накануне революции, участием его в Учредительном собрании и т. д. Пушкин интересовался долгие годы; об этом свидетельствуют частые упоминания «пламенного трибуна» в писаниях и переписке Пушкина,<sup>67</sup> а также книги его библиотеки. В статье 1833—1834 года «О ничтожестве литературы русской» Пушкин засвидетельствовал, какую представлялась ему роль Мирабо незадолго до революционного взрыва во Франции: «Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобный отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается...» Среди книг библиотеки Пушкина, в которой было несколько книг самого Мирабо и о нем,<sup>68</sup> находилось, в частности, многотомное собрание «Сочинения Мирабо, предваренные заметкой о его жизни и его произведениях г. Мерилью» (Париж, 1825—1827). В первом томе этого издания («Исторический опыт о жизни и сочинениях Мирабо») мы находим тот же рассказ о словах, сказанных Мирабо в Учредительном собрании утром 15 июля 1789 года, который привел в своей книге Тьер. М. Мерилью сообщает об этом следующее: «До прихода Людовика XVI Мирабо требует, чтобы собрание воздержалось от всяческих знаков неодобрения, поскольку, говорит он, молчание народа это — урок королям».<sup>69</sup>

Впрочем, сентенция о безмолвии — знаке упрека или осуждения, — собственно, Мирабо не принадлежит, что давно уже отмечено французскими лексикографами. Он воспользовался этими словами как «крылатой фразой», ставшей широко известной за пятнадцать лет перед тем. Автором данной исторической фразы считается знаменитый проповедник Людовика XV, Жан Бове, архиепископ сенесский (Senes) (1731—1790).<sup>71</sup> В своей исторической проповеди, произнесенной по повелению Людо-

<sup>66</sup> См.: Андрей Филонов. «Борис Годунов» А. С. Пушкина, стр. 73.

<sup>67</sup> «Пламенным трибуном», который «предрек, восторга полный, перерождение земли», Пушкин назвал Мирабо в стихотворении «Андрей Шенье» (1825); в черновом автографе было: «И дивный Мир(а)бо». В статье «Александр Радищев» (1836) Пушкин говорит об авторе «Путешествия»: «Увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра».

<sup>68</sup> Кроме собрания сочинений Мирабо, цитируемого ниже, в библиотеке Пушкина сохранились его «Письма», «Мемуары», воспоминания о нем Этьена Дюмона (см.: Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина, стр. 227 и 291, №№ 895, 1177, 1179).

<sup>69</sup> M. Merilhou. Essai historique sur la vie et les ouvrages de Mirabeau. In: Oeuvres de Mirabeau, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, par M. Merilhou, t. I, Paris, 1827, p. CXI. Как видно из представленного Пушкину счета книжного магазина Беллизара, это издание было приобретено Пушкиным 17 февраля 1836 года, а «Мемуары» Мирабо — 3 февраля того же года (см.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XVI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 197). Однако эти книги Пушкин мог видеть и раньше.

<sup>70</sup> Roger Alexandre. Le Musée de la Conversation. Répertoire de citations françaises, dictionnaires modernes, curiosités littéraires, historiques et anecdotiques. 2-me ed., Paris, 1892, p. 373—374.

впка XVI в аббатстве Сен-Дени на похоронах Людовика XV, монсеньер Бове между прочим сказал: «Народ, конечно, не имеет права роптать, но у него есть право молчать, и его молчание — урок для королей».<sup>71</sup>

Жан Бове как выдающийся представитель духовного красноречия пользовался во Франции XVIII века широкой известностью; его проповеди, панегирики и погребальные речи издавались и цитировались; многие знали те смелые упреки, которые однажды он адресовал Людовику XV в одной из своих проповедей, сказанных в присутствии короля. Французский народ несчастен, говорил он, но эту истину скрывают от короля, потому что именно он является причиной всех бедствий народа. Вольтер адресовал Жану Бове критические замечания, сопровождаемые тонкой насмешкой, по поводу той самой речи его 1774 года, произнесенной при погребении Людовика XV, из которой мы привели цитату (правда, эта цитата Вольтером не приводится). В 1789 году, незадолго до смерти, Жан Бове был избран депутатом в Генеральные штаты от парижского округа.<sup>72</sup> Все это может объяснить, почему Мирабо мог воспользоваться исторической фразой: она была в памяти у многих, в том числе, может быть, и у депутатов Учредительного собрания, которые могли знать также об обстоятельствах, при которых ее впервые произнес прославленный прелат.

Были эти слова известны и в России. Мы находим их, например, в статье, переведенной из французского «Conservateur» и помещенной в московском журнале «Минерва» за 1807 год под заглавием «Похвала молчанию». Интересующий нас афоризм «Le silence du peuple est la leçon des rois» в русском переводе получил такой вид: «Молчание подданных — урок для государей». Ссылки на Бове или на Мирабо мы здесь, однако, не находим. Эта фраза вставлена в «Минерве» в длинное рассуждение о значении молчания в общественной жизни и сопровождается здесь другими сходными сентенциями и многими историческими примерами. «Молчание часто изображает мысли с большею ясностью и выразительностью, нежели слово, — говорится, например, в этой статье. — Самое витийство иногда прибегает к сему немому языку — и скорее убеждает ум, и сильнее трогает сердце». «Ничто не изображает так сильно отказа, как молчание. Следующий анекдот, помещенный у Плутарха между острыми изречениями лакедемонцев, доказывает сию истину». «Благоразумен тот, кто умеет молчать, когда говорить не нужно». «Молчание сильнее всякой укоризны действует на людей, навлекших на себя презрение»,<sup>73</sup> и т. д.

Как видим, есть все основания предполагать, что историческая сентенция о безмолвии могла дойти до Пушкина разными путями и ото-

<sup>71</sup> Sermons de Messire de Beauvais, t. IV. Paris, 1807, p. 243.

<sup>72</sup> См.: Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Dix-huitième siècle, vol. I. Paris, 1960, p. 163. Послание Вольтера («Au reverend père en Dieu messire Jean de Beauvais, créé par le feu roi, Louis XV, évêque de Senes») издано было отдельной брошюрой в Женеве в 1774 году, без имени автора, но рано стало включаться в собрания его сочинений. См. его например (в составе сборника «Парижские фацеции»): Voltaire. Oeuvres complètes, éd. de l'imprimerie de la Société Littéraire-typographique, s. l., 1785, t. 46, p. 364—366; ср. также: G. B e n g e s c o. Voltaire. Bibliographie des œuvres, t. II. 1885, p. 303—305.

<sup>73</sup> «Минерва», 1807, ч. IV, № 15, стр. 228—231. Среди исторических анекдотов и цитат из писателей древнего и нового мира, приводимых в данной статье, отсутствует, однако, упоминание Цицерона. В своей первой речи против Катилины, произнесенной в римском сенате в 63 году, Цицерон говорил, обращаясь к разоблачаемому им заговорщику: «Зачем тебе еще ждать словесного оскорбления, когда ты уже уничтожен грозным молчаливым приговором», и, указывая на сенаторов, восклицал, что их безмолвие красноречиво: «Хотя они молчат, они вопиют» (Quum tacent, clamant). Однако ситуация здесь другая, и сентенция имеет иной смысл: Цицерон хочет сказать, что сенаторы молчаливо подтверждают справедливость обвинений консула против Катилины. Та же латинская фраза в более позднее время получила и юмористический смысл, примененная к молчаливым строптивым женам.

зваться затем в заключительной ремарке «Бориса Годунова». И все же наиболее правдоподобно, что в памяти Пушкина, точность и цепкость которой так восхищали его друзей,<sup>74</sup> слова о безмолвии-осуждении прочно ассоциировались с началом французской революции 1789 года и с выступлением Мирабо в Учредительном собрании, поскольку эти слова не раз цитировались именно в трудах об истории французской революции. Любопытно, что в интересном полемическом письме к А. А. Бестужеву, писанном в конце мая — начале июня 1825 года, Пушкин, оспаривая тезис Бестужева «У нас есть критика, а нет литературы», ссылаясь на другую сентенцию о молчании, сказанную Мирабо в начале 1790 года по поводу аббата Сийеса (Sieyès), бывшего председателем Учредительного собрания: «Об нашей-то лире можно сказать, что Мирабо сказал о Сиесе. Son silence est une calamité publique» (т. е.: его молчание — общественное бедствие).<sup>75</sup> В январе 1826 года Пушкин писал Жуковскому по поводу смерти Александра I: «Говорят, ты написал стихи на смерть Александра. Предмет богатый! Но в течение десяти лет его царствования лира твоя молчала. Это лучший упрек ему». Эти слова поэта свидетельствуют, насколько близко ему было представление об осуждающем молчании.

Американский комментатор «Бориса Годунова» Ф. Барбур в примечании к заключительной ремарке Пушкина отметил, что она напомнила ему мысль, высказанную М. Метерлинком в его трактате «Сокровище смиренных».<sup>76</sup> Этот трактат начинается главой «Молчание» и развивает идеи о «деятельном молчании»; место, которое Ф. Барбур имеет в виду, читается так: «Мы с трудом переносим одинокое молчание: но молчание нескольких, молчание многих и особенно молчание толпы — такое непосильное бремя, что даже самые сильные души ужасаются его необъяснимой тяжести». Однако мысль бельгийского писателя-импрессиониста, возвеличивавшего молчание в противовес длинным и бесполезным речам, примененная им и на практике в его драматургии,<sup>77</sup> родственная также идеям Т. Карлейля о молчании как стихии, в которой зарождаются великие идеи, восходит к раннему немецкому романтизму как к своему источнику (в нем находятся также корни тютчевского «Silentium») и не имеет ничего общего с тем кругом идей о молчании — укоре и социальном осуждении, — которые встречались в сочинениях об истории французской революции и могли, как мы стремились показать, отозваться в заключительной ремарке пушкинской трагедии. Этот круг идей связан был также с мыслью о народном протесте, о роли и значении народной массы в историческом процессе. Если высказанные выше догадки правильны, они могут лишней раз подчеркнуть плодотворность дальнейшего изучения «Бориса Годунова» в свете тех мнений, фактов и их интерпретации, которые Пушкин почерпнул из книг французских историков, работая над созданием своей трагедии и почти одновременно трудясь над задуманной им историей французской революции 1789 года.

<sup>74</sup> См.: Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. I, СПб., 1885, стр. 366.

<sup>75</sup> Источник этой цитаты неясен. Возможно, что Пушкин основывался на характеристиках Мирабо и Сийеса, которые были даны в книге г-жи де Сталь «Considérations sur les principaux événements de la Révolution Française» (t. I, Paris, 1820, p. 199 и 295).

<sup>76</sup> A. P u s h k i n. Boris Godunov. Russian Text with translation and notes by Philip L. Barbour. New York, 1953, p. 196.

<sup>77</sup> См.: М. Глинский. «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка и Дебюсси. «Русская музыкальная газета», 1916, № 1, стр. 13. Характеризуя драму Метерлинка, автор подчеркивает, что наиболее выдающиеся события происходят в ней в те моменты, когда со сцены не раздается ни одного слова; композитор, в свою очередь, прекрасно понял, что «когда молчат люди, разговаривают их души».



## ТЮТЧЕВ И БЛОК

### 1

Многими своими корнями, может быть даже самыми важными, творчество Блока уходит в XIX век. Ближе других ему был Тютчев, чья поэзия составила совершенно оригинальную линию в развитии русской романтической лирики. Оригинальность этой линии находилась в прямой связи с тем новым мирозерцанием, которое вырабатывалось на рубеже XVIII и XIX веков и прямо соотносилось с новым взглядом на человеческую личность и ее положение в мире.<sup>1</sup> «Вплоть до конца XVII в., — как свидетельствует проф. И. С. Шкловский, — католическая (а также протестантская) церковь оказывала яростное сопротивление новой, гелиоцентрической системе мира».<sup>2</sup> И даже признав объективность законов, управляющих вселенной, многие философы еще долго не расставались с учением о «божественной воле», приведшей мироздание в состояние гармонической взаимозависимости (теория «первоначального толчка»). Одним из первых поколебал ее И. Кант («Всеобщая естественная история и теория неба», 1755). Но, как свидетельствует Энгельс, «составившее эпоху произведение Канта» осталось для многих «тайной», ибо «хотя прогресс науки совершенно расшатал... устарелое воззрение на природу, вся первая половина XIX века все еще находилась под его господством, и по существу его преподают еще и теперь во всех школах».<sup>3</sup>

Суть астрономических исследований в XIX веке состояла в том, что приводился в единство, синтезировался богатейший материал, накопленный предыдущими веками.

Воззрения человека на мир, в котором он живет, на Землю и мироздание приобретали иной по сравнению с XVIII веком характер. Расстояние между человеком и космосом значительно «сократилось», он неожиданно ощутил себя в безграничном пространстве многочисленных миров, всего лишь обитателем планеты, даже не самой большой, занимающей более чем скромное место в сонме звездных миров. Небо, пленявшее ранее таинственностью и непостижимостью, стало пленять теперь грандиозностью и скрытой гармонией, необъятными пространствами. «Вечность» стала «доступной» — ее можно было обозреть в телескоп. Человек и восхищался собой — он оказался в состоянии постичь тайну все-

<sup>1</sup> Объем статьи вынуждает меня ограничиться лишь одной стороной поэтического мирозерцания Тютчева, вытекающей из его связей с бурным развитием астрономических знаний о строении вселенной. По необходимости оставлены незатронутыми другие, не менее важные факторы, обусловленные воздействием различного рода философских систем, оформление которых приходится на конец XVIII и первую половину XIX века.

<sup>2</sup> И. С. Шкловский. Вселенная. Жизнь. Разум. Изд. 2-е, изд. «Наука», М., 1965, стр. 6—7.

<sup>3</sup> Ф. Энгельс. Введение к диалектике природы. В кн.: К. Маркс. Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. II. Госполитиздат, М., 1952, стр. 56

ленной («тростник», по словам Паскаля, но все же «мыслящий»), и убеждался в своей малости и незначительности на безграничном фоне вселенной («мыслящий», но все же «тростник»). Это были два взаимообусловленных процесса, два сосуществующих во времени психологических состояния. Человек переставал быть только воспринимающим субъектом; он стал также объектом действия грандиозных, неподвластных ему стихийных сил. На смену понятию «божественного абсолюта» в философии пришло новое понятие «естественной относительности». Только к XX веку, как свидетельствует известный голландский историк астрономии А. Паннекук, «солнечная система, столь большая по сравнению с Землей, а еще более — с нами самими и тем, что нас окружает, стала рассматриваться как малая часть Галактики».<sup>4</sup>

Стремительное накопление знаний о строении вселенной уже во второй половине XIX века резко усилило интерес к научно-популярной литературе по астрономии (на ее значение указывает А. Паннекук). Астрономические знания хлынули в массу. Десятки названий книг, многие из которых выдерживали по многу переизданий, в тысячных тиражах пропагандировали новый взгляд на вселенную и положение человека в мире. К. Фламарион, Г. Клейн, А. Бернштейн, Ф. Канцер, И. Медлер посвятили жизнь популяризации астрономических знаний. В этом потоке было много наивного, но там содержались и попытки дать философское обоснование новому миросозерцанию: авторы здесь не сковывали себя рамками научных вычислений, допускали фантазию и «лирические отступления».

Наставшая на том, что именно астрономии принадлежит главная роль в том перевороте, который переживался сознанием человека в XIX веке. Фламарион, например, писал: «Царица наук, астрономия, не ограничивается уже одним лишь исследованием законов движения мировых масс в пространстве... Она открывает нам истинное небо и полагает основания новому философскому миросозерцанию, объясняющему — что такое человек, откуда он берется, куда девается и какие именно законы управляют его судьбами в системе вещественного и духовного мира».<sup>5</sup>

Важнейшим выводом, к которому привело людей знакомство со вселенной, был вывод о *единстве* мира, о глубочайшей внутренней взаимозависимости всех явлений физической и духовной жизни. Традиционный романтический тезис об исключительности положения человека в мире был подорван.

Но чем обусловлено это единство? Многие астрономы придерживались теории «первоначальной причины» — воли Высшего Существа (т. е. бога). Это была популярная модификация гегелевского «абсолютного духа», саморазвитие которого и несет в себе причину единства, и определяет взаимосвязанность явлений. Имелось и другое объяснение вопроса — с точки зрения чисто механического действия законов, управляющих движением небесных тел. И та, и другая теория оставляли в стороне проблему, без решения которой не мог быть решен вопрос о единстве мироздания, — проблему пространства и времени.

В цитированном выше введении к «Диалектике природы» Энгельс увидел заслугу Канта в том, что он представил солнечную систему как нечто «ставшее во времени». Так был поставлен самый важный в философии вопрос, к которому приблизился еще Лаплас, — вопрос о *движении* материи. Разрешение его Энгельс увидел в *неуничтожимости движения*, само из себя рождающего новые жизненные формы. «Материя, — пишет Энгельс, — чисто механическое перемещение которой хотя и со-

<sup>4</sup> А. Паннекук. История астрономии. Перевод с английского Н. И. Невской. Сверенный с голландским изданием. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 543.

<sup>5</sup> К. Фламарион. По волнам бесконечности. СПб., 1893, стр. 1.

держит в себе возможность превращения при благоприятных условиях в теплоту, электричество, химическое действие, жизнь, но которая не в состоянии породить из самой себя эти условия, такая материя *потерпела определенный ущерб в своем движении*.<sup>6</sup> Строгий учет важнейших астрономических теорий позволил Энгельсу прийти к выводу о том, что любая форма в мировом океане небесных тел была, есть и будет следствием «превращений движения, которые *присущи от природы* движущейся материи».<sup>7</sup>

Понятия бесконечности пространства и вечности времени не только расширяют знания человека об окружающем мире, не только дают ему возможность отвечать на вопросы, которые лишь мерещились людям XVIII века. Они определяют теперь тональность самой внутренней жизни индивидуума, ту душевную настроенность, которая сопровождает решение вечных тем — жизни и смерти, человека и природы, личности и истории, соотношения стихийных и разумных начал и даже любви.

Может быть, любви в первую очередь: самое непосредственное из чувств, следствие стремления к слиянию с беспредельным, оно теперь в своем художественном преломлении упирается в «высшую» гармонию — гармонию надземных сфер — и соотносится с нею.

Не следует из сказанного делать вывод, будто перечисленные понятия (единство мира, неуничтожимость движения, бесконечность пространства, вечность времени) не влияли на духовную жизнь индивидуума и до XIX века. Но только в XIX веке они получили естественнонаучное обоснование и, что не менее важно, стали входить в обиход читающей публики.

Имелось и еще одно следствие того переворота в сознании, который был пережит в XIX веке. Им явилось, как пишет советский физик проф. Б. Г. Кузнецов, создание концепции «сложного многокрасочного мира с качественно различными формами движения». Б. Г. Кузнецов говорит о принципиально важном различии между «рационалистическим „линейным“ мышлением» XVIII века и мышлением XIX века, которое уже не могло не учитывать всю «бесконечную сложность мира». Это различие ощущается «не только в науке и философии, но и во всей культуре двух веков, в частности в художественной литературе и даже в быденном мышлении людей».<sup>8</sup> Замечание чрезвычайно важное.

Собственно, в этом и состоял смысл переворота в сознании человека. Открывшееся «соприкосновение бесконечно большого и бесконечно малого» (Фламмарпон) открывало и новые возможности в понимании человеком самого себя, каким он теперь стал, драматизма его судьбы — и личной, и как частицы общего потока мировой жизни. Система мирозерцания, которая основывалась на противопоставленности человека природе, на его исключительном положении в ряду других явлений природной жизни, была поколеблена. Пришедшее из естественных наук (астрономии и физики, в первую очередь) понятие движения без особого труда проецировалось на плоскость «земной» жизни и истории — в ее самых непосредственных социальных проявлениях.

Проблема «неба» и «земли», соотношения «небесного» и «земного» начал в мировой жизни и жизни индивидуума получает в XIX веке новое решение.

В просветительской литературе, и даже до просветителей, дело сводилось к противопоставлению царящей во вселенной закономерной упорядоченности дисгармоничности земной (социальной) жизни. Подобным

<sup>6</sup> Ф. Энгельс. Введение к «Диалектике природы», стр. 66

<sup>7</sup> Там же, стр. 67.

<sup>8</sup> Б. Г. Кузнецов. Развитие физических идей от Галилея до Эйнштейна в свете современной науки. Изд. 2-е, изд. «Наука», М., 1966, стр. 190, 192

противопоставлением просветители преследовали именно просветительские цели — гуманного воспитания человека в духе подчинения его существующим законам, добру и справедливости. Известна мысль Монтескье: «... мир разумных существ далеко еще не управляется с таким совершенством, как мир физический»; это происходит оттого, что «хотя у него и есть законы, по своей природе неизменные, он не следует им с тем постоянством, с которым физический мир следует своим законам».<sup>9</sup> Надо соблюдать законы, уравнивающие человека в правах с другим человеком, и всеобщая гармония будет достигнута. Подобные воззрения были свойственны и русскому классицизму (как показал И. З. Серман в своей книге «Поэтический стиль Ломоносова», 1966).

В XIX веке гармония небесных сфер уже не рассматривается как нечто «от века данное» и застывшее. Открытые ранее законы (закон всемирного тяготения, законы движения планет, гипотеза об образовании миров из звездных туманностей и др.) освобождаются от свойственного XVII—XVIII векам механицизма и получают новое, *диалектическое* истолкование. Оно не только расширяет кругозор, но и оказывает воздействие на стиль мышления, а в художественном сознании — на появление неизвестных ранее образных ассоциаций.

## 2

В ряду причин, вызвавших возрождение романтизма в конце XIX века, не последнее место занимает реакция на достижения реалистической литературы и желание преодолеть проблематику ее, пойти дальше в осмыслении роли, места и назначения личности в общем потоке исторической жизни. «Природное», стихийное начало ее выдвигается на первый план.

Одним из наиболее значительных предшественников романтизма конца XIX—начала XX века был Тютчев, положивший в своей философской лирике основание новому взгляду на личность и ее взаимоотношения с окружающим миром. Это был *новый* романтизм, впитавший опыт человека новой — по сравнению с классическим периодом в истории романтизма — эпохи. (В свое время предпринята была попытка ввести термин «неоромантизм», но он почему-то у нас не прижился). Но тут возникает естественный вопрос: был ли этот новый романтизм романтизмом? Вправе ли мы применять один и тот же термин для обозначения столь различных явлений, как, скажем, творчество немецких романтиков и русский символизм, лирика Лермонтова и лирика Тютчева? Несмотря на то, что решение проблемы личности в ее соотношении с миром (и мирозданием) было во всех этих случаях неодинаковым и неодинаковой была даже ее постановка, сама проблема оставалась проблемой романтического свойства. И у немецких романтиков, и у Лермонтова, и у Тютчева, и, наконец, у русских символистов личность присутствовала не в подлинном многообразии ее индивидуальных и социальных черт, а как некий «субстрат», соотносимый лишь с самим явлением, но мало связанный с его сущностью. Многообразие лирических восприятий являлось во всех перечисленных случаях не многообразием сущностей, а лишь многообразием лирических состояний, многообразием синтеза, но не анализа.

Но это был именно новый романтизм, уходящий своими истоками в новое представление человека о Земле, вселенной и космосе, в новое отношение к истории — природной и социальной. Причем именно история тут выдвинулась на первый план. И если исходить из этих основ-

<sup>9</sup> Ш. Монтескье. Избранные произведения. Госполитиздат, М., 1955, стр. 164.

ных моментов, то окажется, что Тютчев, например, более родствен русским символистам, чем своему современнику Лермонтову.<sup>10</sup>

В романтизме «дотютчевском» на первый план была выдвинута личность, действующая, согласно наблюдениям Л. Гинзбург, «по законам своей *метафизической* природы».<sup>11</sup> В романтизме новом (если позволено будет употребить условный термин — «гелиоцентрическом») она оказалась *диалектически* включенной в общий поток мировой жизни. Она перестала действовать в соответствии только со своей природой; ее природа попала в подчинение иной Природе, иным силам, властно подчинившим ее себе.

Мы мало знаем о романтическом искусстве, каким оно стало на рубеже XIX—XX веков. Наиболее обстоятельный труд — книга В. Ванслово «Эстетика романтизма» (1966) исследует течение в его традиционных рамках (конец XVIII—начало XIX века) и застывших, как бы раз навсегда данных эстетических принципах. Интересующий нас период затронут здесь вскользь, и говорится о нем не слишком внятно. Если бы автор задался целью исследовать эстетику романтизма, исходя из существования различных исторических периодов в развитии этого течения, общая картина стала бы, надо полагать, иной.

Лирическое «я» в романтическом искусстве служило выражением личности поэта, с меньшим или большим тяготением к всеобщности. Оно могло быть выражением личности бунтующей (против условий среды или против всего мироздания — и тогда оно приобретает титанический характер, хотя и не защищенный от рефлексии); могло быть выражением личности смирившейся, достигшей внутренней гармонии в созерцании гармонии природы и слиянии с ней; могло, наконец, служить отражением смятения, порывания к неведомому, поиска. Но все эти модификации не затрагивали и не нарушали обособленности лирического «я» по отношению к миру и природе. Оно не только «идеологический» центр произведения, оно — центр вселенной; Земля, на которой находится поэт, — центр, основа всего сущего.

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сияньи голубом...

Природа живет в стихотворении Лермонтова глубоко насыщенной, но самостоятельной жизнью. Сфера лирического «я» и сфера природы — две самостоятельные и обособленные сферы. Природа для Лермонтова — убежище, приют от суеты «быта», он стремится к ней, в ней и в слиянии с нею находя успокоение и забвение. Основной сферой остается сфера лирического «я», противостоящего природе, к которой поэт обращается лишь в определенный момент жизни.

Иную концепцию личности создал в своих философских стихах Тютчев. Именно с Тютчева началось преобразование русской романтической лирики, которое находилось в прямой связи с углублением знаний о природе и положении человека в мире и которое привело в конечном результате к появлению Александра Блока.

<sup>10</sup> О связях Тютчева с русскими символистами см. статью Н. Гудзия «Тютчев в поэтической культуре русского символизма» («Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1930, т. III, стр. 465—549).

<sup>11</sup> Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 130 (курсив мой, — Л. Д.).

Накопленный опыт, не только научный, но и опыт истории, безгранично расширившиеся знания о вселенной находят в лирике Тютчева яркое и глубокое выражение. Но Тютчев по-своему переосмыслил этот опыт. Он привнес в него свое «знание» — поэтическое ощущение драматизма земного бытия личности, отторгнутой от общества в силу социальной разобщенности, но зато ощутившей себя в круговороте безбрежного океана вселенной. Без этого переосмысления не было бы Тютчева, и именно оно делает его поэтом.

С Тютчевым пришла в русскую поэзию новая и важная тема — тема полной причастности человека к мировому круговращению, тема неразсторжимой спаянности человека и природы. Лермонтовское «Пустыня внемлет богу, И звезда с звездой говорит», в котором мир природы раскрывается как нечто отчужденное от человека и самостоятельное, было бы для Тютчева художественным анахронизмом. Он открыто спил существовавшие до него порознь лирические сферы — человека и природы — в единую и нераздельную сферу человека в природе.

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, —  
И мы плывем, пылающе бездной  
Со всех сторон окружены.

«Мы плывем», окруженные «со всех сторон» «пылающе бездной»; «мы» — это и увидевший себя «со стороны» человек, и Земля, совершающая обычный путь вокруг Солнца, и вся вселенная как часть Галактики.

Связующим звеном между человеком и природой у Тютчева становится ночь. Срывая покровы и уничтожая преграды, она дает возможность сильнее почувствовать драматизм положения затерянного в мировом хаосе человека, дает ему возможность увидеть себя

Лицом к лицу пред пропастью темной.

Тютчев как будто все время чувствует себя на краю бездны: он ощущает ее неизмеримость, ее дыхание, оставаясь вместе с тем обитателем Земли. Он воспринимает мировой хаос как родственный человеку, как праисточник жизни, как лоно, из которого вышел человек в своей природно-исторической жизни и чье «наследье родовое» он обречен нести в себе. Стихия мироздания и стихия души близки своим непостоянством, взрывами, зачатным мятежом. Античная традиция переосмыляется здесь в духе мироощущения человека нового времени. Каждый миг таит в себе новое и неизведанное. Катаклизмы неизбежны как вехи единого движения.

Масштабы поэтических ассоциаций Тютчева огромны. Так, как мыслил он, мог мыслить первый астроном, которому неожиданно открылась бы вся грандиозность вселенной. И даже смерть не есть в понимании Тютчева ни бесследное исчезновение, ни переселение души в Эмпирей. Она — продолжение жизни, проявление общего движения и видоизменения, смены жизненных форм, единый путь в бесконечности. Узнав о смерти любимой женщины, он обращается к ней с мольбой: ,

Блаженство стольких, стольких дней  
Себе на память приведи...  
Все милое душе твоей  
Ты покидаешь на пути!..

В таком виде и складывались в лирике Тютчева эстетико-философские основы нового романтизма, условно названного выше «гелпоцентрическим» — в соответствии с той системой мира, на представление о которой он опирался. Движение планет (в том числе Земли) вокруг Солнца, движение самой солнечной системы становится в сти-

лах Тютчева высшим проявлением зависимости человека от действия природных сил. Имелась в его концепции и зависимость менее высокого свойства, но более значимая для человека, — зависимость от истории, от исторического процесса, который, по аналогии с мировым круговращением, также рассматривается как проявление всеобщего движения. Тютчев жил в эпоху войн и революционных потрясений, охвативших уже всю Европу. В 1848 году он писал: «Запад исчезает, все рушится, все гибнет в этом общем воспламенении: Европа Карла Великого и Европа трактатов 1815 г., римское папство и все западные королевства, католицизм и протестантизм, вера уже давно утраченная и разум, доведенный до бессмыслия, порядок отныне немислимый, свобода отныне невозможная, и над всеми этими развалинами, ею созданными, цивилизация, убивающая себя собственными руками...»<sup>12</sup> Само развитие европейской цивилизации ведет ее, по Тютчеву, к неминуемой гибели. Действия сил истории представлялись ему столь же стихийными, как и сил природы. Революционные взрывы для него то же, что и «удары землетрясения»: они неожиданны, грозят разрушением, но ими движет глубинная неизбежность их в общем механизме мировой жизни.

Вот что писал он по поводу революции 1848 года в статье «Россия и революция»: «Февральский взрыв тем уже оказал миру великую услугу, что он ниспроверг ходульные подмостки заблуждений, скрывавших действительность... И точно, каким неумолимым светом озарило внезапно все это прошлое, столь недавнее и уже столь от нас отдаленное? Кто, например, не сознает ныне, какое смешное притязание выражалось в той премудрости нашего века, которая наивно вообразила себе, что ей удалось подавить революцию конституционными заклинаниями, обуздать ее страшную энергию посредством формулы законности? После всего того, что произошло, кто может еще сомневаться, что с той минуты, когда революционное начало проникло в общественную кровь, все эти уступки, все эти примиряющие формулы суть не что иное, как наркотические средства, которые могут, пожалуй, на время усыпить больного, но не в состоянии воспрепятствовать дальнейшему развитию самой болезни».<sup>13</sup> Революция — «болезнь» (т. е. ненормальное состояние общества), и она таит в себе «страшную энергию», — по всей видимости, разрушительного свойства (как и всякая болезнь). Отношение к революции заявлено недвусмысленно. Вместе с тем приостановить развитие «болезни» невозможно: всякие попытки сделать это будут не более чем «наркотическим средством», способным лишь «усыпить больного». Но с другой стороны, именно она, эта «болезнь», ниспровергает «ходульные подмостки заблуждений, скрывавших действительность», — иными словами, она-то и выявляет главное, чем живет современный мир, обнажает те скрытые (хотя и разлагающие) силы, которыми движется ныне история человечества.

Эту особенность тютчевского мирозерпцания лучше других подметил В. И. Ленин, — никто до него с такой четкостью не воспринял смысл историко-философской концепции Тютчева, в которой изучение опыта общественной жизни Европы сложно переплеталось с опытом личной жизни. «Зная прекрасно, из какого класса он происходит, — вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич, — совершенно точно давая себе отчет в его славянофильских убеждениях, настроениях и переживаниях, он (В. И. Ленин, — Л. Д.)... говорил об его стихийном бунтарстве, которое *предвещало величайшие события, назревавшие в то время в Западной Европе...*»<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений СПб. 1913 стр. 306—307

<sup>13</sup> Там же, стр. 297

<sup>14</sup> В. Бонч-Бруевич Ленин о художественной литературе «Тридцать дней» 1934 № 1, стр. 15 (курсив мой — Л. Д.)

5 Русская литература № 2 1967 г

Но какова же судьба личности в этом общем мировом потоке, каково ее назначение? Где следует ей искать путей к наиболее полному раскрытию самой себя? Из каких слагаемых (философских и этических) должна складываться ее жизненная позиция и ее жизненная концепция?

Ответ Тютчева на все эти важнейшие для всякого большого художника вопросы сложен (с политической стороны иногда наивен), но в нем есть своя внутренняя последовательность.

Тревога, всю жизнь владевшая сознанием Тютчева, не была только индивидуальным свойством его натуры. Она явилась естественной частью мироощущения человека, подходившего к общественным взрывам не с точки зрения их конкретного социального и социологического истолкования, а с точки зрения общего хода мировой жизни, которой они обусловлены. И тут, естественно, на первый план оказались выдвинутыми такие, исторически, может быть, и не имеющие оправдания понятия, как понятия неизбежности, судьбы, рока.

Но несмотря на то, что со стороны исторической эти понятия не внесли особой ясности в изучение предмета, они оказывались самой значимой частью философской и, что для нас особенно важно, эстетической концепции творчества. И не только самой значимой, но и лежащей в ее основе. Получалось так потому, что конкретно-исторические условия общественного развития приводились в соответствие с движением природной жизни человечества, где сама пространственная и временная безграничность заставляла по-особому смотреть на судьбу отдельной личности.

Конкретные черты данного исторического периода, сохраняя свою «особность», в то же время становятся в понимании поэта показателем более объемных (и, следовательно, для него более существенных), уже не просто исторических, категорий. Реальная «земная» история человечества оказывается как бы (в соотношении с основной категорией, определяющей ее конкретную данность, — категорией движения) мирозданием в миниатюре, где все подчинено также закону движения, т. е. изменению во времени. Во власти этого стихийного закона находится все сущее, в том числе (и в первую очередь) человек.

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Это начало стихотворения. За ним следуют строфы, посвященные смерти возлюбленной, и мольба поэта не покидать его. Завершается стихотворение повторением первой строфы, но с заменой выделенных слов словами более общего смысла, резко переводящими интимное лирическое повествование в план общечеловеческой роковой предопределенности:

Из края в край, из града в град  
Могучи вихрь людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Не спросит он... Вперед, вперед!

Предопределенность не содержит у Тютчева открытого исторического или социального смысла. Это всеобщая подверженность исторической изменчивости, т. е., если перевести разговор в план психологических переживаний, неизбежным утратам, также по-своему формирующим человеческую личность.

Отсутствие «преград» между человеком и средой делает его в каждый миг бытия участником мировой жизни. Личность утрачивает свою неповторимость: включенная в общий поток, она перестает быть совокупностью сугубо индивидуальных черт. Традиционный романтический дуализм совершенно чужд лирике Тютчева. Очень тонко эту черту отме-



тил Н. Я. Берковский: «Для Тютчева нет больше заветных старых границ между разными категориями жизни и другими». «До конца поэтического пути сохранилось у Тютчева чувство первородного целого — того единства, из которого все родилось, а также чувство условности всяких границ между явлениями, понятиями, словами».<sup>15</sup>

Личность в лирике Тютчева достигла в своем духовном развитии необъятных размеров. Тютчев взирает на вселенную, отрешаясь от земной зависимости, — он видит ее как будто «со стороны», как можно видеть, находясь где-то за ее пределами: «Живая колесница мироздания Открыто катится в святилище небес». Философские стихи Тютчева — это всемогущество духа, не ведающего никаких пространственных преград и временных ограничений.

Но в то же время это дух плененный — тою же земной зависимостью, от которой он отрешается, дух, окованный незримыми цепями земного знания. «Мысль изреченная есть ложь», — сказал Тютчев, и фраза эта роднит его с Фаустом. «Мысль» — это и есть дух, вечное и неостановимое стремление человека к углублению знаний о природе; слова, в которые облачается мысль, и есть само это знание; подняться выше него человек в своей обычной — земной — жизни не в состоянии. Окованность мысли (т. е. духа) цепями слов (т. е. конкретного знания) составляет самую большую трагедию человека. Создается как будто бы фаустовская коллизия: знание человека не отвечает его высшим потребностям, не приносит ему желаемого удовлетворения, ибо он осознает его относительность. Но Тютчев в каких-то важных моментах, изобличающих в нем человека плетной эпохи, пошел дальше Гете.

В лирико-философской концепции Тютчева знание коварно и безыходно. Оно есть знание того, что человек настолько прочно связан с природой и скрытыми в ней силами, настолько же принадлежит себе, что ожидать какого-либо исхода своим сугубо индивидуальным помышлениям и устремлениям не может и не должен. Он находится в полнейшей зависимости от природы: частью, элементом ее он сам и является. В стихотворении «Смотри, как на речном просторе...» Тютчев говорит о льдинах, плывущих по весне «во всеобъемлющее море». Представление о бесследно исчезающих в океане льдинах рождает другое представление — о человеке и его судьбе в мире природы:

О, нашей мысли обольщене,  
Ты, человеческое Я,  
Не таково ль твое значенье,  
Не такова ль судьба твоя?

Судьба человека трагична. Он не принадлежит себе, он «растворен» в истории и вселенной, процесс его жизни есть процесс постепенного затухания в нем черт личности. Рождение и смерть — лишь внешние проявления его зависимости от жизни природы.

С новой силой в лирике Тютчева, прочно связанной с натурфилософской поэзией XVIII века, всплывает проблема человека, поставленная Державиным («Бог»): «Я царь — я раб — Я червь — я бог!» Продолжить Державина в новых условиях означало, в понимании Тютчева, найти человеку более определенное место в общем устройстве мироздания, дать направление его усилиям постичь и выявить самого себя.

Тютчев находит его в слиянии со стихией природы, с «хаосом», представляемым силой интеллекта в «космос» — гармонию, которой движется мироздание. Отрешенная от своего «я», лишённая индивидуальных, личной воле подчиненных черт и устремлений, личность вновь обретает утраченное ею, покорившись силам, вне ее лежащим, полностью отдав

<sup>15</sup> Н. Берковский Ф. И. Тютчев. В кн.: Ф. И. Тютчев Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. Изд. «Советский писатель», М.—Л. 1962. стр. 25, 29.

себя в подчинение стихии. Такого рода личность и вывел в своих стихах Тютчев. Приобщенная к мировому хаосу, она сама становится вместилищем разлитого в природе стихийного начала. Оно не только формирует ее жизненные импульсы, но помогает ей с полной откровенностью выявить самое себя. В лирических стихах, для лирического поэта, каким был Тютчев, высшим проявлением этого приобщения становится само поэтическое самосознание — процесс его оформления в некое единство, в котором эмпирическое, сиюминутное, безраздельно включено в общее, вневременное.

Не верь, не верь поэту, дева...—

предостерегает поэт. Возможность (и даже непреложность) трагической развязки кроется в том, что

Поэт всемогущ, как стихия,  
Не властен лишь в себе самом;  
Невольно кудри молодые  
Он обожжет своим венцом.

Но и женщина в романтической концепции Тютчева не есть лишь пассивный объект стихийной страсти поэта. Она сама — носительница тех же сил, неведомых, быть может, ей самой, но безотказно возникающих из глубин ее психики, столь же хаотических, но выявляющих само существо ее натуры, далеко не во всем принадлежащей ей и руководимой ею.

Поставленную Державиным проблему (человек: «бог» — «червь») Тютчев, вернувшись к ней, решил остро и неожиданно: осознание себя «богом» приходит только через осознание себя «червем». Полное слияние с природой, принятие и оправдание стихийности мира и мироздания — со всеми царящими в нем законами, с его скрытыми и явными силами, с его «катастрофичностью», «примирение» с ним никогда не было для него игрой в рок. Здесь таилось то высочайшее отречение от самого себя, на которое способен только человек, отречение, но во имя нового приобщения — к миру, мирозданию, истории. Беспредельное движение, видоизменение форм, взрывы — все это было для Тютчева единственным источником жизненного существования. Высшая мудрость состоит в том, чтобы целиком отдать себя во власть потока, во власть движения, принять его в свою душу, невзирая на то, что это грозит прекращающейся тревогой и неуспокоенностью.

Объективно, с точки зрения общей социально-исторической закономерности (не в плане судьбы отдельной личности, а в более широком плане стихийных — природных и исторических — видоизменений), такая позиция подводила к мысли о не вечности, разрушимости всего, в том числе существующего строя жизни и существующих отношений. Эти отношения Тютчева ни в малейшей степени не отталкивали, наоборот, его страшили революции и идущий с ними буржуазный строй. Но поскольку все в мире подвержено стихийным изменениям, устойчивость сама по себе оказывается иллюзорной. Не случайно В. И. Ленин отметил в концепции Тютчева именно эту сторону, которая и показалась ему наиболее существенной, — скрытое бунтарство, вызванное предчувствием грозящих Европе потрясений. И гибель монархических режимов под ударами революций, и сами эти революции, и последующая гибель буржуазной цивилизации — все это признаки нездорового, «болезненного» состояния, в которое пришла Европа. Ощущение «болезненности» и порождало тревожность, которая легко переходила в мятежность.

Тревожной и неуспокоенной натурой был Тютчев, тревожную и неуспокоенную жизнь он вел. Через эту неуспокоенность ярче всего может быть, раскрывается загадка его личности и его поэзии. Он был поэтом нового типа. В нем не было ни «демона», ни его более мелкой раз-

новидности — Мефистофеля. Борение в его душе сил утверждения и отрицания, «космоса» и «хаоса» имело характер не разложения, а объединения, не разрушения, а созидания — созидания в себе личности, не только способной выдержать всю тяжесть мирового хаоса, но и проявить героизм более будничного свойства — например, вынести продолжающийся много лет любви «поединок роковой».

Поэтому творческое самораскрытие личности в романтической концепции действительности Тютчева подразумевает полный отказ от душевной уравновешенности, от созерцательности и внутреннего «покоя». Он не только допускает простор темных сил, он считает их неизбежным стимулятором всякой жизненной энергии, всякого жизненного действия.<sup>16</sup>

На примере лирики Тютчева (и, с другой стороны, — родственного ему Фета) видно, какое большое значение приобрела в романтической эстетике XIX века проблема человека, захваченного мировым круговращением, или, если пользоваться языком философии, *проблема человека во времени и пространстве*. И хотя внешне она казалась никак не связанной с историей в ее конкретно-частных формах, она была вызвана к жизни всей совокупностью исторической жизни Европы в начале и середине XIX века. Хотел того Тютчев или нет, время и пространство в его эстетике, сохраняя свою «извечную» сущность, т. е. будучи временем и пространством в безлично-философском смысле слова, оказывались одновременно историческим временем и социальным пространством.

В самом деле, личность в творчестве Тютчева нерасторжимо слита с мировой средой — не является ли это признанием объективного могущества среды, безотказно подчиняющей себе и проникающей собою любое проявление жизни во вселенной? С другой стороны, идея приобщения личности к мировому хаосу, ко всему сущему во имя самораскрытия, «самосотворения», даже если это приобщение грозит личной гибелью, также есть признание объективного характера законов, движущих развитием жизни, независимо от того, в каком аспекте они воспринимаются поэтом — отвлеченно-философском или конкретно-политическом. Наряду с категорией единства в эстетике Тютчева решающую роль играет и категория зависимости. Это не зависимость «духовного» от «материального» или «материального» от «духовного». Скорее, здесь надо говорить о зависимости «частного» от «общего», причем наименее «материальным» оказывается именно «общее», ибо в сложной системе взаимозависимостей тютчевской эстетики оно, в свою очередь, каждый раз становится относительно «частным». Таким образом, объективное «общее» есть всего лишь искомая величина, лишь проявление некоей закономерности, обуславливающей всеобщее мировое единство.

### 3

С особой силой и остротой возникает в лирике Блока проблема личности и именно в том аспекте, который был определен Тютчевым. Причем именно острота здесь была особенно ощутимой, что было вызвано самой сутью изменившейся исторической обстановки. В современной Тютчеву истории он находил две реальные силы: революцию (в Европе) и противостоящую ей и сдерживающую ее напор Россию, незыблемую,

<sup>16</sup> В XX веке подобное допущение стало общим местом. Томас Манн в «Докторе Фаустусе» (М., 1959) заметил: «Да и существует ли вообще такая область человеческого, пусть наисветлейшая, достойнейшая, которая была бы вовсе недоступна влиянию темных сил, более того, которая не нуждалась бы в оплодотворяющем соприкосновении с ними?» (стр. 37).

исполненную религиозной веры. И если как полигический деятель он хотел, чтобы было именно так, то как поэт и философ Тютчев не мог не понимать, что любое равновесие относительно. Он чувствовал, что рано или поздно и Россия окажется втянутой в сферу действия революционной стихии. В той же статье «Россия и революция» он высказал эти свои опасения: «... не следует скрывать от себя, что мало вероятно, чтобы все эти удары землетрясения, раздающиеся на Западе, остановились у порога стран восточных, и таким образом могло бы случиться, что в этой роковой войне... Восток христианский, Восток славяно-православный, существование которого неразрывно связано с нашим собственным, не очутился бы... увлеченным в эту борьбу».<sup>17</sup>

То, чего опасался Тютчев, и произошло в эпоху Блока. Как раз Россия и оказалась в центре мирового революционного циклона. Ни с философской, ни с политической точки зрения проблема личности не могла решаться Блоком так, как она решалась Тютчевым; решение Тютчева ему, естественно, казалось недостаточным.

К тому же именно история, в ее самых непосредственных проявлениях, была для Блока основным слагаемым. Стихийность природной жизни прямо переносилась на плоскость истории и под таким углом зрения входила в систему мирозерцания. В центре внимания Блока всегда находилась личность как средоточие и объект воздействия сил, характеризующих и формирующих данный отрезок времени.

Блок ощущает внутреннее родство с Тютчевым — в отношении к среде (и природной, и исторической), в понимании роковой неизбежности единичной судьбы. В предисловии к поэме «Возмездие», раскрывая смысл лежащей в ее основе исторической схемы, Блок пишет: «Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой...»

Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка».<sup>18</sup>

Здесь еще все идет от Тютчева, здесь нет пока ничего специфически блоковского. Даже метафора — «мировой водоворот» — родственна тютчевской («всеобъемлющее море», в котором плывут, «неизбежимо гая» люди-льдины).

Но это была лишь одна сторона блоковской концепции личности. Предисловие к «Возмездию» писалось в 1919 году. К 1919 году система исторических взглядов Блока уже приняла более или менее законченную форму. Складывалась она долго и трудно. Не последнюю роль в ее оформлении (а в эстетике Блока, в лирическом преломлении творчества, может быть, даже главную) сыграл опять же чисто тютчевский тезис полного приятия мира — таким, каким он открылся поэту, — в сцеплении стихийных сил, в роковых столкновениях, в бесконечном видоизменении. У Тютчева этот важнейший тезис не имел открытого поэтического выражения. Он был скрыт в подтексте его лирики. Блок же дает ему открытое выражение, дает поэтическую формулу редкой в его практике четкости:

О, весна без конца и без краю —  
 Без конца и без краю мечта!  
 Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
 И приветствую звоном щита!

.....

<sup>17</sup> Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений, стр. 306.

<sup>18</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. III, Гослитиздат. М.—Л., 1960, стр. 297—298 (далее ссылки на это издание в тексте).

И смотрю, и вражду измеряю,  
 Ненавидя, кляня и любя:  
 За мученья, за гибель — я знаю —  
 Все равно: принимаю тебя!

Подобная определенность в утверждении отношения к миру (вообще не свойственная Блоку) может показаться отступлением от традиции Тютчева, ее снижением. На деле же она знаменовала наступление нового периода в решении проблемы личности. Обострение противоречий ее сознания, обусловленных реальными историческими противоречиями, уже наметившимися в эпоху Тютчева, но с полной отчетливостью проступившими только теперь, требовало какого-то исхода. Лирический субъект поэзии Тютчева — личность, до известной степени цельная, но цельность эта возникает не потому, что она обретена в процессе мучительного преодоления противоречий собственного сознания, а потому, что сама эволюция проблемы личности исторически ограничила Тютчева таким решением. Блок же стремится именно к *преодолению* противоречий, он «добывает» эту цельность ценой огромных душевных усилий. Но тем дороже она ему, тем значительней достигнутый результат, тем ему важнее выразить его в возможно более открытой форме.

Стихотворение «О, весна без конца и без краю...» написано в 1907 году, когда Блок только еще вступал в пору поэтической зрелости. В дальнейшем он никогда уже не будет прибегать к помощи открытых деклараций, но сам тезис приятия мира во всех его трагических противоречиях до конца сохранит для него свою силу и значительность.

Личность у Блока, в полном соответствии с тютчевской традицией, но еще более нерасторжимо, чем у Тютчева, слита с окружающей мировой средой.

В 1912 году Блок создает один из шедевров своей лирики — стихотворение «Миры летят. Года летят...», самое «тютчевское» по глубине драматизма, в основе которого лежит осознание непреодолимой причастности человека к мировому круговращению:

Миры летят. Года летят. Пустая  
 Вселенная глядит в нас мраком глаз.  
 А ты, душа, усталая, глухая,  
 О счастье твердишь — который раз?  
 . . . . .  
 Что счастье? Короткий миг и тесный,  
 Забвенье, сон и отдых от забот...  
 Очнешься — вновь безумный, неизвестный  
 И за сердце хватающий полет...  
 . . . . .  
 И, уцепясь за край скользящий, острый,  
 И слушая всегда жужжащий звон, —  
 Не сходим ли с ума мы в смене пестрой  
 Придуманых причин, странств, времен... .

Незначительный житейский факт — катание на «чертовом колесе» — возведен Блоком в степень высочайшего обобщения. Как и у Тютчева, это обобщение базируется на признании единства всего сущего, единства мира, внутренней взаимозависимости в нем всех начал жизни — и материальных, и духовных. Реализуется эта взаимозависимость в отношении к личности: как познающий субъект, она лишается творческого начала, что приводит к прямому отчаянию. Такое же отчаяние наблюдалось в написанном в те же годы стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека», где движение жизни представлено как движение по замкнутому кругу: не во времени, а только в пространстве. Блок еще дальше обостряет коллизия, намеченную в лирике Тютчева. Мировое круговраще-

ние, в которое втянут человек, есть, с его точки зрения, «полет» в неизвестность. Действия стихийных космических сил неотделимы в сознании Блока от сил истории, одно накладывается на другое, получается жуткое тождество, которое и порождает отчаяние:

Как страшно все! Как дико! — Дай мне руку,  
Товарищ, друг! Забудемся опять.

Здесь-то и возникает та специфически блоковская тема, которой он обогащает традицию Тютчева. В приведенном стихотворении она открывается прямым и даже демонстративным отождествлением природной стихии и истории — такой резкости в стихах Тютчева не было.

Отождествление это не явилось случайным, Блок не оговорился, когда, написав «миры летят», тут же поставил: «года летят». Не оговорился он и в другом случае («Черный ворон в сумраке снежном», 1910), когда в один ряд признаков «страшного мира» поставил «бред поцелуев», «темный мброк цыганских песен» и — очень неожиданно — «полет комет». Но такая концовка подготовлена предыдущими строками, в которых обычный факт катания на лыжах осмысливается сквозь призму космического неблагополучия и сам в этом неблагополучии участвует:

Над бездонным провалом в вечность,  
Задыхаясь, летит рысак.

И только после этого следует заключительная строфа, являющаяся идейным и смысловым центром стихотворения:

Страшный мир! Он для сердца тесен!  
В нем — твоих поцелуев бред,  
Темный мброк цыганских песен,  
Торопливый полет комет!

Блок безусловно ограничивает тему Тютчева, но здесь есть своя закономерность. Помимо того, что он дает ей наглядное выражение, он выступает человеком эпохи — эпохи предельного обострения противоречий общественной жизни и сознания личности, стремящейся проникнуть в «скрытый» смысл происходящего и находящей ответ не в одной какой-либо сфере своих взаимоотношений с миром, а в самой совокупности этих взаимоотношений. Создается единый, специфически блоковский лирический образ мира, составленный из явлений, пришедших из разных, далеких друг от друга сфер, но, несмотря на все различие, внутренне соприкасающихся. Соприкосновение это есть соприкосновение в стихийности, заложенной в каждом из них и являющейся основой для их объединения в субъективный, очень личный, но целостный образ.

Блок тянется к этой стихийности и делает еще один шаг по пути, намеченному Тютчевым. Рубеж XIX и XX веков воспринимался Блоком как важнейший, но переходный период европейской истории, когда категории прошлого уже сошли с исторической сцены, а будущее вырисовывается неотчетливо и туманно. Блок вошел в поэзию с острым ощущением потрясений, которыми чреват новый век; оно явилось скрытым, но сильным импульсом, обусловившим многие особенности лирического восприятия мира. История как бы замедлила ход, замерла в ожидании взрыва. Такие периоды, по мнению Блока, действуют опустошающе на душу человека, отравляют ее «сладостными ядами» покоя и неподвижности.

Особенно обостряется такое восприятие современности в годы реакции. В 1906 году в статье «Безвременье» (заглавие тут имеет не только локально-политический смысл, но и более широкий исторический) Блок

писал: «Нет больше домашнего очага... Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. *Времени больше нет*. Двери открыты на выюжную площадь» (V, 70; курсив мой, — Л. Д.). Образ *остановившегося времени* реализуется Блоком в самых разных аспектах — от философско-символического до конкретно-зрительного. В стихотворении «В голубой далекой спальне» (1905) он предстает в виде замерших часов, с маятником, который держит рукой «карлик маленький»:

В голубой далекой спальне  
Твой ребенок опочил.  
Тихо вылез карлик маленький  
И часы остановил.

В непрерывном течении времени обозначился трагический разрыв, нарушилась преемственность самого движения:

Словно что-то недосказано,  
Что всегда звучит, всегда...  
Нить какая-то развязана,  
Сочетавшая года.

И не столь важно, что значит «опочил», — заснул или умер (по этому поводу современники спорили, Блок же соглашался и с теми и с другими). Важно то, что в мире наступила тишина, оборвалась нить времени, что-то очень важное осталось «недосказанным». На земле воцарился покой, исключаящий возможность живой жизни:

Все, как было. Только странная  
Воцарилась тишина.  
И в окне твоём — туманная  
Только улица страшна.

В той же статье «Безвременье» Блок продолжает свою мысль: «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отплывших очагов, потухших окон. Мне часто кажется, что наше общее поприще — давно знакомый мне пустой рынок на петербургской площади, где особенно хищно воет вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдье...» (V, 71). Космическим холодом веет от этой картины. Недопустимо ошибется читатель, который увидит здесь какой-нибудь реальный петербургский рынок. Тут и рынок на пустой площади, и «пустая вселенная», которая глядит в душу человека «мраком» своих глаз («запертые на ночь ставни» окон и «мрак глаз» вселенной совпадают в одном жутковатом образе). После статьи «Безвременье» образ вьюги, пронсящегося на безлюдных мировых пространствах ледяного ветра станет одним из наиболее значительных и устойчивых образов творчества Блока, и не одного Блока.

Но, оставляя своего героя (вместе с породившей его эпохой) в пределах остановившегося времени («безвременья»), Блок еще прочнее связывает его со стихией мировых пространств. Она таит в себе возможность взрыва, она может нести гибель Земле — подобно комете Галлея, которая по расчетам, оказавшимся ошибочными, должна была где-то около 1910 года столкнуться с Землей; ожидание катастрофы очень взволновало Блока и сыграло в развитии его мироощущения определенную роль. Впоследствии в поэме «Возмездие» Блок вспоминал о том, чем жил его герой в юности:

Пожары дымные заката  
(Пророчества о нашем дне),  
Кометы грозной и хвостатой  
Ужасный призрак в вышине,

Безжалостный конец Мессины  
 (Стихийных сил не превозмочь),  
 И неустанный рев машины,  
 Кующей гибель день и ночь.

«Время остановилось», «времени больше нет», один лишь «спящий сумрак и покой», а вокруг безумствует стихия.

В соприкосновении с нею герой Блока и находит самый важный для себя выход — выход из духовной неподвижности; он обретает действительность, ту внутреннюю динамичность, без которой нет движения, нет жизни.

В такой постановке проблемы все было уже специфически блоковским. Следование Тютчеву на этом кончилось, Блок нашел свою тему, которая помогла ему создать индивидуальную концепцию истории и личности человека в ней. Обретение этой новой темы было, может быть, самым значительным художественным завоеванием Блока.

Стихия для Блока всегда — угроза старому. Она нарушает обычный порядок вещей, сводит на нет размеренность и привычные соотношения — касаются ли они частной жизни индивидуума, или социальной жизни общества, или порядка мировой жизни. Поэтому мятежное, бунтарское начало в ней самое главное. В какой бы форме ни выступала стихия, в слиянии с нею человек находит духовное раскрепощение. Герой Тютчева (т. е. практически сам поэт) не ощущал давления среды — в ее конкретных социальных формах — в такой мере, в какой ощущал его Блок. Это давление вызывало естественное сопротивление, и вот тут-то на помощь Блоку и приходит стихия мироздания: обращение к ней способствует высвобождению дремлющих в душе сил и тем самым освобождению человека от подчиненности «среде» — и как фактору социальной жизни, и как категории духовной, выводимой из вечной и неизблемой («земной») ограниченности человеческой природы. И на пути освобождения рождается страсть — не одна лишь отдача себя во власть всецельного чувства, но и скрытый мятеж, бунт против застоя и неподвижности, сопровождаемый обращением к стихии мирового пространства.

Под ветром холодные плечи  
 Твои обнимать так отрадно:  
 Ты думаешь — нежная ласка,  
 Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи  
 Ночные, и слушаю жадно —  
 Шевелится страшная сказка,  
 И звездная дышит межа...

Строки эти взяты из небольшого цикла «Осенняя любовь» (октябрь, 1907). Но такое восприятие любовной страсти наметилось уже в «Стихах о Прекрасной Даме» (1901—1902) и в обнаженном виде было представлено в цикле «Снежная маска» (январь, 1907). Наибольшей высоты эта линия блоковской лирики достигает в цикле «Кармен» (1914), где традиция Тютчева переплетается с традицией, идущей от любимого Блоком Аполлона Григорьева. В его стихотворении «Комета» высшего оправдания удостоиваются не светила с их размеренным движением по известным орбитам, а стихийный полет кометы, безжалостно нарушающей гармонию небесных тел во имя «личной», но с точки зрения поэта самой значительной цели — цели «очищения» и «самосоздания». Оправдание стихийной силы Ап. Григорьев видит не в каких-то результатах ее разрушительных действий, а в ней самой, в ее неподвластности упорядоченному течению жизни.

В стихийной страсти Блок находит великое освобождение. Он хочет окончательно понять, чем для него является страсть, понять, как она



соотносится с историческим временем. И его понимание оказалось настолько глубоким, что составило особый период в развитии русской романтической любовной лирики.

Объект любви — Л. А. Дельмас, известная в то время в Петербурге исполнительница роли Кармен. Блок увидел Л. А. Дельмас на сцене и был захвачен ее игрой. Искусство «опрокинулось» в жизнь, жизнь, в свою очередь, стала искусством. Театр и здесь сыграл решающую роль: впервые Блок увидел Л. А. Дельмас на театральных подмостках, увидел исполнительницей роли. И он создал лирический цикл, в котором также есть свой «театр»: любовная коллизия с двумя действующими лицами, каждый из которых есть особый характер-символ (как, впрочем, и всегда у Блока), и ее разрешение — ответ на вопрос, почему союз невозможен. Ответ этот содержится в заключительном стихотворении — художественной вершине цикла.

Страсть поэта с развитием «действия» неудержимо нарастает. Она не имеет никакого ответа. Блока пока еще влечет «буря цыганских страстей», раскрываемая Л. А. Дельмас перед зрителем. Он захвачен «цыганщиной», он увидел в ней и принял в себя больше, чем обычный, «рядовой» зритель. Блок понимает, что стихийная страсть может овладеть человеком, но она не принадлежит ему. Она приходит к нему пзвне, неведомыми путями, и не он владеет ею, а она им. И в предпоследнем стихотворении он повторяет знаменитые слова оперного либретто: «О да, любовь вольна, как птица», а вслед за тем с большой внутренней силой утверждает:

Да, все равно — я твой!  
Да, все равно мне будет сниться  
Твой стан, твой огневой!

«Да» звучит здесь как «но» («но все равно — я твой»). Отсутствие обычного, общепринятого, пренебрежение ко всякого рода узам и увидел он в Дельмас—Кармен. Увидел стихию, никому и ничему не подвластную, действующую не в соответствии с «земными» законами, а свободно и безгранично разлитую в мировом пространстве.

Блок по-своему — расширительно — истолковывает содержание оперы Бизе, включает выведенные в ней характеры в свою концепцию страсти. Опера оказалась лишь исходным толчком, материалом для ее оформления.

Но вместе с тем носительницей стихийной силы стала реальная земная женщина с индивидуальными чертами своего женского облика. Создается сплав черт земных и «неземных», частных, единичных, личных (усиленных остротой театральной обстановки) и мировых, космических, вселенских. Повторяется имевшая место в творчестве Блока ситуация «Стихов о Прекрасной Даме», но на уровне уже оформившейся концепции.

Категорическим утверждением начинается последнее, самое значительное стихотворение цикла: «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь». Именно эта ее «недоступность», «надмирность», то, что она не может никому принадлежать, ибо, как носительница стихийной силы, «принадлежит» всему миру, и порождает страсть:

Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет,  
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.  
Вот почему я — твой поклонник и поэт!

Концепция Блока развивается в границах традиционного в романтическом искусстве противопоставления «земного» «небесному», однако внутреннее содержание этого противопоставления очень не традиционно:

у Блока нет двух противостоящих сфер, а есть одна общая сфера, внутри которой имеются свои противоположности:

*Здесь — страшная печать отверженности женской  
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.  
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской  
Рыдает, исходя гармонией светил.*

Образ героини раздваивается: она и земная женщина, и носительница «неземного» стихийного начала. Опять повторяется ситуация «Стихов о Прекрасной Даме». За свою «привязанность» к Земле она платит отверженностью (как и героиня ранней пьесы «Незнакомка» — упавшая звезда, не понятая людьми, в среде которых она оказалась), и только «там», в надзвездных пространствах, среди светил она «живет» полнокровной жизнью, находя простор своей страсти. Так создается в стихотворении образ женщины-кометы, отвергающей в своем стихийном полете «распорядок» вселенной и преследующей, как и комета Ап. Григорьева, лишь одну цель — цель «очищения» и «самосоздания»: в этом и заключается, согласно Блоку, внутреннее содержание образа Кармен:

*Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,  
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!*

Стихийное начало прочно базировалось в концепции Блока на представлении о стихийности мира как такового, в самых разных, порой не соприкасающихся (но составляющих единый «музыкальный» ритм эпохи) проявлениях. Смысл исторического процесса, как его понимал Блок, не может заключаться в нем самом, т. е. движение как таковое не имеет само по себе цены — в нем должны таиться некие цели, которые и составляют его внутреннее содержание. Но какие это цели? Как и для Тютчева, вопрос этот был одним из наиболее мучительных для Блока. Происходившая на его глазах смена исторических эпох выдвинула перед ним вопрос о смысле исторического процесса во всей его остроте. В гениальной речи, посвященной Пушкину, — «О назначении поэта» — он говорил: «Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо.

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше большей частью бездейтельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород» (VI, 161—162).

Кризисный характер рубежа XIX и XX веков для Блока как раз и состоит в том, что происходит смена человеческой породы; одна «порода» вытесняется другой. Процесс этот не может быть безболезненным, отчего и происходит невероятная усложненность психической жизни в условиях перерождения личности, пересоздания ее духовного облика и ее взаимоотношений с изменяющимся миром.

Причину всех этих изменений Блок увидел в том, что «стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу» (VII, 14). Состояние тревожного ожидания, сопровождавшее Блока в юности, находит после 1905 года разрешение в пристальном внимании к действиям сил, которые определяют не только строй души индивидуума, но и важнейшие проявления природной и исторической жизни.

Блок видит, что на арену истории вышла масса. Ее действия он также считает стихийными и разрушительными — как, скажем, земле-

трясения. Он был потрясен трагическими событиями в южной Италии в декабре 1908 года. В статье «Стихия и культура», написанной тут же по получении известий о катастрофе, читаем: «Ученые сказали только, что югу Италии и впредь угрожают землетрясения; что там еще не отвердела земная кора». И затем он многозначительно добавляет: «А уверены ли мы в том, что довольно «отвердела кора» над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?» (V, 355). И снова спрашивает: «Какой огонь брызнет из-под этой коры — губительный или спасательный? И будем ли мы иметь право сказать, что это огонь — вообще губительный, если он только нас (интеллигенцию) погубит?»<sup>19</sup>

Так оформляется в сознании Блока важнейшая для него проблема «стихий» и «культуры», «народа» и «интеллигенции». Во всем Блок видит «признаки надвигающейся катастрофы. Истоки ее уходят в XIX век. «Лицо Европы озаряется совершенно новым светом, — пишет он в черновых набросках к докладу «Крушение гуманизма», — когда на арену истории выступают „массы“, народ — бессознательный носитель духа музыки. Черты этого лица искажаются тревогой, которая растет в течение всего века» (VII, 358). Тревога эта носит космический характер: «космической» же является, по мысли Блока, катастрофичность XX века.

Личное и внеличное (общественное, социальное) сплетаются в одном вихре «космической революции» (VII, 301). Индивидуалистическая цельность лирического «я», имевшая место в раннем творчестве Блока, покупалась ценой отстранения от близящейся мировой катастрофы:

Увижу я, как будет погибать  
Вселенная, моя отчизна.  
Я буду одиноко ликовать  
Над бытия ужасной тризной.

Во всех своих правах восстанавливается здесь традиционный романтический дуализм, противопоставленность лирического субъекта и объектного мира, созерцательность. Лирический субъект оказывается при таком положении воплощением некоей вечной духовной основы мира, независимой от его подверженной катаклизмам «материальной» стороны. Наглядно эта мысль выражена в первоначальном варианте стихотворения, относящемся к 1900 году (привожу заключительную строфу):

И одинок, и сир, но радостен мой век.  
Пройду в веках немеркнувший, нетленный,  
Как ни один великий человек, —  
Последней жизнью во вселенной.

Этим и подобными стихотворениями наметилась как будто возможность целой линии поэтического творчества, также связанной с Тютчевым (см. его «Последний катаклизм»), но и отличной от него. И даже может быть, не линии, но целой романтической концепции, с вполне определенным — также традиционным — отношением субъекта к миру.

Но Блок очень скоро отверг ее — в силу ее традиционности, ее непригодности для выражения противоречий сознания, обусловленных неизолированностью субъекта от мира, но нераздельной слитностью с ним, с его стихийным, хаотическим началом. Цельность сознания ему только видится в будущем — как исход из болезненной раздвоенности переходного периода, как следствие выхода из исторического кризиса. Выше

<sup>19</sup> Александр Блок. Записные книжки. Изд. «Художественная литература». М. 1965, стр. 127.

приводилась цитата из предисловия к «Возмездью», в котором говорится о вырождении личности и поглощении ее мировой средой: «Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка». Положение это имеет решающее значение в блоковской концепции личности, однако не исчерпывает ее целиком.

Далее Блок пишет: «Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него...» (III, 298).

Блок выявляет здесь новое и неожиданное для него качество личности — ее действенность, ее общественную активность, которая и должна стать противовесом мировому хаосу, дать ей возможность включиться в движение, в историю. Но уже — на фоне социальной революции, осмысливаемой в плане вселенского «мирового пожара». В том же году, когда было написано предисловие к «Возмездью», Блок выступил с докладом «Крушение гуманизма», в котором он подчеркивал как раз этот момент — включение человека в общее движение: «... весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия (курсив мой, — Л. Д.), производится новый отбор, формируется новый человек; человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера» (VI, 114). Действенность и артистизм — эти черты и должны составить внутреннюю основу цельности нового человека. В создании такого типа «человеческой породы» Блок и увидел смысл исторического процесса — в тех его формах, в которые он должен отлиться в будущем. Всякие же попытки создания цельной личности в настоящем он считал преждевременными и исторически несостоятельными (за эту несостоятельность он и осудил акмеистов в известной статье «Без божества, без вдохновенья»).

Приобщенная к мировому круговращению, ко всей совокупности мировых видоизменений, личность, таким образом, снова получает в финале (если брать развитие темы от Тютчева к Блоку) цельность, но уже как *историческое* (а не одно лишь «природное») качество.

«Земное» не противопоставляется в концепции Блока «небесному», как это было в «старом» романтизме, оно становится параллелью к нему. Понятие космоса становится в понимании Блока воплощением «творческого духа», которому надлежит оформить хаос — «душевный и телесный мир» (VIII, 292).

Такое понимание космоса — не одна аллегория. Здесь отразилось научное представление о нем как о высшей гармонии, которая проявляет себя в согласованности и обусловленности всех явлений. И создалась она действительно из начального хаоса — звездных туманностей, как утверждает общепризнанная в астрономии теория. Главным стимулом к возникновению «небесной гармонии» явилась сила движения — вначале вихреобразного, затем линейного. О «вихревых движениях» революции, имеющих космические соответствия, пишет и Блок. Следовательно, его представления о космосе как гармонии, образовавшейся из «первобытного стихийного безначалья», не были столь уж наивными. И возникли они из стремления найти нужную точку опоры для объяснения тех грандиозных потрясений, которые наблюдаются в «земной» истории людей.

И вот, подобно тому, как из мирового хаоса создалась некогда гармония вселенной, так из «хаоса» революции должен возникнуть свой «космос» — гармония новых отношений, в центре которой будет находиться новая гармоническая личность — «человек-художник». Это был заключительный (в рамках тютчевско-блоковского периода истории) этап в развитии темы личности в ее романтическом аспекте. Продолжение темы, поставленной Тютчевым, Блок находит в поисках путей от «хаоса» к «космосу», от безначалия к гармонии, от стихии к культуре. В докладе «О назначении поэта» он говорит: «Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из «хаоса» рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония» (VI, 161).

Блок хочет увидеть в хаосе семена гармонии, в стихии — семена культуры. Ему вообще важно то, что с революцией человек снова оказался в движении. Он неоднократно подчеркивает этот момент: «весь человек пришел в движение», «дух, душа и тело захвачены вихревым движением» и т. д. Ритм движения оказывается главным и в поэтической структуре «Двенадцати» — поэмы, прочно связанной с тютчевской традицией, но переосмысленной в соответствии с индивидуальной концепцией «хаоса — космоса», «стихии — культуры». Действие поэмы разыгрывается не только на улицах революционного Петрограда, но и в мировых пространствах:

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете!

Человек прочно оказался во власти круговращения мировых стихийных сил. Начало поэмы и есть начало «мирового пожара» — первый день от сотворения мира: «свет» отделяется от «тьмы», в глубинах мирового хаоса происходит зарождение новой гармонии. Стихия выступает как слияние двух начал — «природного» и «народного»:

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

Слияние осуществляется в едином ритме движения. Из вихреобразного с повторами и с «отклонениями», имеющими не только идейно-эмоциональный, но и сюжетный характер (например, погоня за Катюшкой, во время которой лихач дважды мелькает перед глазами читателей), оно становится в конце движением линейным, т. е. целостным внутренне и последовательным. Исчезают разорванность и перебои. Полностью гармония достигается в заключительной строфе. Здесь, наконец, достигнута согласованность и взаимная обусловленность явлений:

... Так идут державным шагом —  
Позади — голодный пес,  
Впереди — с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули неведим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Иисус Христос.

Хаос побежден, приведен к смирению и строжайшему внутреннему единству. Из «первобытного стихийного безначалия» («ветер, ветер — на всем божьем свете») родилась гармония. В нестройном нагромождении звуков выделилась мелодия (ее присутствие ощущалось и раньше), которая полностью подчинила себе весь «мировой оркестр». Хаос породил

космос. Поставленная Тютчевым проблема достигла в «Двенадцати» исторического рубежа. Она была осложнена Блоком: рядом с темой хаоса, порождающего космос, возникла тема стихии, порождающей культуру. Культура и есть, по Блоку, скрытый «космос» — масштабность, внутренняя свобода («тайная свобода», как сказал он в речи о Пушкине), гармоническая взаимосвязанность.

Блок продолжил Тютчева по всем основным линиям этики и эстетики. Он попытался отыскать в историческом процессе его внутреннюю целесообразность. И он создал романтическую поэму с такой значительной фигурой в финале, как Христос, которого увидел *впереди* стихии и *над* нею. Блок решает проблему личности одновременно в двух планах — земном (действия двенадцати) и космическом (стихийные силы, направляющие эти действия). Свидетель исторической смены эпох, Блок пытается ответить на вопрос, самый значительный для всего русского девятнадцатого века (Блок ощущает его постоянно за своей спиной), — о том, что же ожидает человека впереди, что ожидает Россию, Европу, человечество в будущем. И он увидел в хаосе революции зарождение новой гармонии, которую несет с собой пришедшая в движение стихия. Личность получает новое качество, но вместе с нею происходит и преобразование мира, с которым она нераздельно слита.



## О ТРУДАХ Ю. Н. ТЫНЯНОВА ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА \*

### 1

Талантливый писатель, тонкий и острый литературный критик, оригинальный теоретик литературы, особенно стихосложения и поэтического языка, выдающийся литературовед — Ю. Н. Тынянов до сих пор еще не стал объектом всестороннего исторического исследования. Правда, о нем написано много статей; есть интересная монография о его литературном творчестве (А. В. Белинкова). Деятельность, мысли и образ его воспроизводятся на страницах воспоминаний его современников.<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянову отводится значительное место в общих очерках, учебных курсах и руководствах по истории советской литературы. Интерес к художественному творчеству Ю. Н. Тынянова и к его литературоведческим трудам в настоящее время очень велик. Историко-литературные труды Ю. Н. Тынянова до сих пор полны глубокого и живого интереса, не только историкографического, но и актуального — научно-исследовательского. Острый ум, талант ученого филолога, усиленный тонким художественным и критическим чутьем, блестящий писательский дар, широкая культура европейски образованного интеллигента — вот что поражает в научных произведениях Ю. Н. Тынянова. Все это те качества, отсутствие которых обычно обрекает литературоведа на творческое бесплодие, на компилятивный набор чужих мнений и на производство пустых — толстых и тонких монографий и статей, стареющих не по дням, а по часам.

Ю. Н. Тынянов в своих литературоведческих исканиях не пошел по этой утрамбованной дороге. Ему не надо было снискивать ученых степеней и званий.

Чтобы углубить и наполнить более живым конкретно-историческим содержанием современный общественный интерес к личности и творческой жизни этого замечательного деятеля советского искусства и советской филологической науки, необходимо собрать и переиздать его ученые произведения и критические статьи. Начало этому важному предприятию уже положено новым изданием интереснейшей теоретической работы Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» и некоторых его статей по советской литературе (с предисловием проф. Н. Л. Степанова), а также отрывков его дневников. Мой обзор затрагивает не все труды Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы, а лишь те, которые касаются развития русской поэзии в первые десятилетия XIX века. Кажется, проще всего можно определить общее содержание их названием: «Пушкин и его современники». Центральной темой здесь, есте-

\* Моя статья является вступлением к издаваемому Академией наук сборнику трудов Ю. Н. Тынянова, посвященному литературе пушкинской эпохи. В этот сборник включены две еще не напечатанные статьи Ю. Н. Тынянова: «Композиция „Евгения Онегина“» и «Мнимый Пушкин».

<sup>1</sup> См.: Юрий Тынянов. Воспоминания, размышления, встречи. Изд. «Молодая гвардия», М., 1966 («Жизнь замечательных людей»).

ственно, является Пушкин, его творчество, его литературные связи и отношения. Самая крупная по объему работа — «Архаисты и Пушкин» — оказала большое влияние на изучение творчества Пушкина и литературных направлений 20—30-х годов XIX столетия. Ю. Н. Тынянов отвергает обычное и общее для предшествующего литературоведения понимание литературной борьбы 20-х годов как борьбы романтизма и классицизма. По его мнению, «подходя с готовыми критериями „классицизма“ и „романтизма“ к явлениям тогдашней русской литературы, мы прилагаем к многообразным и сложным явлениям неопределенный ключ, и в результате возникает растерянность, жажда свести многообразное явление хоть к каким-нибудь, хоть к кажущимся простоте и единству» (ср. психологическое определение романтизма у Белинского). В критике этой упрощенной концепции особенно ярко проявляется присущий Тынянову дар неистощимого анализа. Ю. Н. Тынянов был решительным противником литературных псевдотерминов — противоречивых, расплывчатых, а нередко и пустых. Вслед за своим героем В. К. Кюхельбекером он пришел к выводу, что важнее, чем деление писателей 20-х годов XIX века на классиков и романтиков, — противопоставление карамзинистов («германо-руссов и русских французов») — «славянам», архаистам. Архаисты, по словам Кюхельбекера, имели своих классиков (Шишков и Шихматов) и романтиков (Катенин, Грибоедов, Шаховской и Кюхельбекер). Если старшую группу архаистов (Шишкова, Шихматова, членов «Беседы» и современников ее, литературно ей родственных) можно в общественном и политическом отношении причислить к реакционерам, то младшее поколение архаистов в себя включало радикалов и революционеров. Но и ту и другую группу сближали некоторые черты их литературной теории и отрицательное отношение к поэтике и стилистике карамзинизма и его отвлечений или разветвлений (к принципам «приятности», «эстетизма», «фигурности», «перифрастичности стиля» и т. п.). Архаисты стояли за высокий слог с его архаизмами, за народность речи, за народную поэзию как базу развития национальной художественной литературы и за новые жанры.

Между архаистами и карамзинистами обнаруживались резкие различия и в понимании путей развития русской литературы, и в отношении к разным поэтическим жанрам. Ю. Н. Тынянов замечает: «„Низкий“ и „высокий“ штиль и жанры — органически связанные между собою явления; „средний“ же враждебен им обоим. Здесь связь между обеими тенденциями архаистов — к снижению и возвышению (одновременно) литературного языка». Особенно интересны и новы наблюдения Тынянова над стилями Катенина, Грибоедова и Кюхельбекера с их индивидуальным своеобразием. Они сопровождаются широкими и многочисленными сопоставлениями с явлениями в русской поэзии 20—30-х годов XIX века и в последующую эпоху. Так, по мнению Тынянова, «окольный метрический путь, избранный Катениным, широкой струей вливается в русскую поэзию в лирике Некрасова. Метрические пути, обходявшие Пушкина и его эпигонов, естественно конвергировали, совпадали с путями, обходявшими культуру пушкинского стиха в ее позднейших преломлениях. Вместе с тем „простонародный натурализм“ Катенина, особенно сказавшийся в его лексике, ведет и к общему сходству Катенина с Некрасовым. Так в разные эпохи один тип лексики находится в соотношении, в корреляции с одним типом метрики. О „влиянии“ здесь говорить, по-видимому, не приходится, но приходится говорить о некотором единстве, которого сами писатели могли и не сознавать. Это явление „совпадения“, но вовсе не случайного, а вызванного глубокой аналогией исторических причин, — явление, которое удобнее всего назвать „литературной конвергенцией“». Ю. Н. Тынянов приводил некоторые аналогии, сближения катенинского стиля с некрасовским.



«В лирике Катенина наличествуют черты некрасовского стиля. Он был как бы Некрасовым 20-х годов в характернейшем своей лирики, в балладе (ср. в особенности «Убийца»)). Но тут же делается оговорка: «Конечно, это „пред-некрасовское“ зерно перемешано у него со многими другими» (ср., например, «явления, близкие к парадной „народности“ Алексея К. Толстого»). Тут же Тынянов заявляет, что Пушкин отбирал в поэзии Катенина именно «пред-некрасовское», а в теории — основу этого «пред-некрасовского». Принцип «литературной конвергенции» очень важен для исследования типологии стилей. Однако заимствованный из лингвистики, из бодуэновской теории языка, этот термин лишен у Тынянова необходимой точности. Он не столько аналитичен, сколь субъективно-образителен, иногда, быть может, даже каламбурен. Например, в статье «О Хлебникове» Тынянов писал: «В самые ответственные моменты эпоса — эпос возникает на основе сказки. Так возникла „Руслан и Людмила“, определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века, так возник и демократический „Руслан“ — некрасовское „Кому на Руси жить хорошо“». Любопытно, что, по словам Тынянова, «поэзия Катенина, вызывая оживленные нападки в 15-м и 20-х годах, к 30-м годам мертвое явление». Но она оставила некоторый след в творчестве Пушкина. Например, Катенин борется за «строфу, нужную для высокой эпопеи (октаву)». В пушкинском «Домике в Коломне» нашла отражение полемика по этому вопросу. Пушкин вполне сошелся с Катениным в принципах построения самой октавы. Вообще же «литературная деятельность Катенина при подходе к ней с флангов „романтизма“ и „классицизма“ кажется противоречивой. Будучи назван „романтиком“ за свои „простонародные“ баллады, он в 20-х годах становится в общем сознании „классиком“ и ведет литературные войны с „романтиком“ А. Бестужевым и „романтической шайкой“». Сам же Катенин признавал деление поэзии на двое, «на классическую и романтическую», «разделением совершенно вздорным, ни на каком ясном различии не основанным».

Вершинный пункт деятельности младоархаистов — первая половина 20-х годов XIX века. Во второй половине этого десятилетия литературная конъюнктура изменяется. Происходит фактическое уничтожение ядра младоархаистического движения: в 1822 году выслан из столицы Катенин, 1825 год — год гражданской смерти Кюхельбекера, 1829 год — год смерти Грибоедова.

Пушкин в борьбе младших архаистов с младшими карамзинистами занимает не всегда и не по всем вопросам одну и ту же позицию. До 1818 года Пушкин может быть назван правоверным арзамасцем — карамзинистом. 1818 год — год решительного перелома и наибольшего сближения его с младшими архаистами. К этому времени карамзинистская языковая культура оказывается накануне кризиса. Происходит распад «Арзамаса» — этой своеобразной формы карамзинистского литературного общества. Это — годы работы Пушкина над «Русланом и Людмилой», поисков большой эпической формы. По мнению Тынянова, здесь на поэтический язык Пушкина, на его простонародность и «грубость» оказала влияние практика Катенина, просторечие его жанра «русской баллады» — «Ольги». Poleмика вокруг «Руслана и Людмилы» как бы повторила полемику вокруг «Ольги» Катенина. Конечно, в этом утверждении есть сильное преувеличение. Поэтический стиль «Руслана и Людмилы» гораздо сложнее, синтетичнее, но какая-то доля истины в этой гипотезе Тынянова есть — Пушкин вышел за пределы карамзинистской традиции. Недаром Кюхельбекер в 1843 году писал в своем дневнике о «Руслане и Людмиле»: «Содержание, разумеется, вздор; создание ничтожно, глубины никакой. Один слог составляет достоинство Руслана, за то слог истинно чудесный». Однако от Катенина Пушкин

мог взять лишь общую тенденцию к демократизации слога. В связи с изменением своих поэтических позиций Пушкин остро ставит вопрос о необходимости решительного пересмотра взглядов на романтическую и классическую поэзию применительно к русской национальной литературе и связывает вопрос о романтизме с вопросом о новых жанрах (прежде всего «романтической поэмы» и «романтической трагедии») и о замещении старых жанров новыми формами.

В течение 20-х годов борьба Пушкина с литературной культурой карамзинизма усиливается и углубляется. Характерно письмо П. А. Плетневу о «Борисе Годунове»: «Какого Вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу».

Пушкин глубоко вникает в разные формы и жанры просторечия, он увлекается «прелестью нагой простоты» как одной из основ нового национально-русского стиля.

Придавая большое значение влиянию катенинской практики и теории на творчество Пушкина, Тынянов должен был признать: «Но все же между Пушкиным и Катениным пропасть, и это пропасть в той стиховой культуре, которою владеет Пушкин и которую обходит Катенин. Пушкин различает *принципы языка* и самую *литературную культуру*». Он влил в литературную культуру карамзинизма враждебные ей речевые и стилистические черты, почерпнутые из архаического направления. Он сам себя называл «скептиком» в литературе. Ему были ясны стилистические неудачи архаистов. По мнению Тынянова, в пушкинском «Подражании Данту» можно видеть сознательное пародирование катенинских переводов из Дантова «Ада». Характерно поэтическое состязание между Катениным и Пушкиным (у Катенина «Элегия» (1828), «Старая быль» (1828), «Посвящение»; со стороны Пушкина — «Ответ Катенину»; вероятно, и «Анчар»). Оно подробно и глубоко освещается Тыняновым. Но едва ли соответствует пушкинскому замыслу такое обобщение Тынянова: «„Моцарт“ — был „поэтом“, которого Пушкин противопоставлял катенинскому Евдору и „старому русскому воину“, превращенному им в Сальери». Анализ развития пушкинской поэтики на фоне литературного взаимодействия Пушкина с Катениным не раскрывает всего многообразия стилей великого поэта.

Кюхельбекер, его жизнь, творчество, отражение его облика и его поэзии в сочинениях Пушкина рассматривались в нескольких историко-литературных исследованиях Ю. Н. Тынянова. В работе «Архаисты и Пушкин» эти вопросы еще не нашли такого всестороннего изучения и освещения, как в последующих публикациях Тынянова.

Кюхельбекер, как и Катенин, был новатором, с самого начала он не пошел вслед за господствующими литературными течениями. В продолжение всей своей литературной деятельности Кюхельбекер пытается прививать «новые формы»; каждое свое произведение он окружает теоретическим и историко-литературным аппаратом. Так, своим «Ижорским» он хочет ввести в русскую литературу на новом материале форму средневековых мистерий; так, в Сибири он пишет притчи силлабическим стихом, отказываясь от тонического. На Кюхельбекера имел громадное влияние Грибоедов. В 1820—1821 годах Кюхельбекер открыто примыкает к «дружине» Шишкова, увлекаясь красотами библии и библейскими образами. Литературным знаменем Кюхельбекера становится Державин. Он — сторонник высокой лирики, особенно жанра оды. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», ч. II) Кюхельбекер свои пародические характеристики элегического стиля конкретизирует указаниями на Жуковского. Он резко критикует язык карамзинистов, «небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык». Он

стоит за самобытность русской национальной поэзии. Для Кюхельбекера «романтизм» — синоним «народности».

Пушкин был глубоко задет статьей Кюхельбекера, тем более, что сознание необходимости перелома в лирике у него назревало еще раньше. Борясь за свободу выбора тем, против «высокого искусства», Пушкин отчетливо сознает важность вопроса о сравнительной ценности жанров, но колеблется в его решении.

Решительный ответ возродителю старой оды, другу своему Кюхельбекеру Пушкин дает в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825).

Ю. Н. Тынянов остроумно доказывает, что в этой оде дана пародия не только на оды графа Хвостова, но и на одописцев вообще, «причем в список их вошли не только представители старой оды, как Петров и Дмитриев, но и такой современный поэт, как Кюхельбекер».

Любопытны наблюдения Тынянова над текстом пушкинской пародии, приведшие его к выводу, что здесь есть совершенно явный намек на стихотворение Рылеева «На смерть Байрона»:

Давно от слез и крови взмокла  
Эллада средь святой борьбы;  
Какою ж вновь бедой судьбы  
Грозят отчизне Фемистокла?

У Пушкина:

Где от крови земля промокла:  
Перикла лавр, лавр Фемистокла...

«Таким образом, — заключает Тынянов, — „Ода графу Хвостову“ явилась полемическим ответом *воскресителям* оды, причем пародия на *старинных* одописцев явилась лишь рамкою для полемической пародии на *современного* воскресителя старой оды Кюхельбекера и на защитника новой оды Рылеева».

В заметке «О вдохновении и восторге» Пушкин пишет: «Ода... стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (*fantaisie*), воображения — гениального знания природы... *Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого». В IV главе «Евгения Онегина» (строфа XXXII) выдвигаются новые жанры: *труба, личина и кинжал*, т. е. стиховая драма. Таким образом, Пушкин в своей работе над языком «соединил принципы и достижения противоположных школ, подобно этому и тематический строй был ценен для него главным образом своим разнообразием и противоречивою спайкой высокого и низкого, стилистически приравненных, доставляющих материал для колебания двух планов».

Круг вопросов, поставленных Кюхельбекером, затронут и в «Евгении Онегине». Тынянов внимательно следит за эволюцией образа Ленского и приемами комбинации в его структуре некоторых черт Кюхельбекера.

«Ленский первоначально рисовался крикуном и мятежником „странного вида“». Но «мало-помалу первоначальный рисунок Ленского стирается; мятежник исчезает: перед нами элегик-ламартинист, против которого боролся как Пушкин, так и Кюхельбекер. Общее заключение Тынянова об образе Ленского таково: «Ленский — комбинированный „поэт“ — „высокий элегик“, причем в отступлениях по поводу элегии говорится уже вовсе не о высокой элегии (Языков)».

«Итак, Пушкин сходится с младшими архаистами в их борьбе против маньеризма, эстетизма, против перифрастического стиля — наследия карамзинистов и идет за ними в поисках „нагой простоты“, „просторечия“, но в одном из существенных пунктов литературной теории младших архаистов, в вопросе о воскрешении высокой лирической поэзии, Пушкин резко разошелся с ними. Впрочем, даже самая полемика имела важное для Пушкина значение: обнажила основные проблемы поэзии, проблемы поэтического языка и жанров».

Исследование Тынянова «Архаисты и Пушкин» не дает полной картины истории пушкинской поэзии за первые три десятилетия XIX века. Оно в значительной мере оторвано от изучения общих процессов развития русского литературного языка в это время, когда устанавливались новые нормы его национальной системы, когда вырабатывалась новая структура поэтической речи. Роль Пушкина в этом движении была очень сложной, конструктивной и во многих отношениях основной. Включение и в этот процесс, и в процесс развития русской художественной литературы деятельности защитников книжно-славянских языковых традиций и тонкая (впрочем, нередко в силу увлечения преувеличенная) оценка их значения — все это составляет большую и важную заслугу Тынянова в русской историко-литературной науке.

Но нельзя не видеть односторонности в тыняновском понимании эволюции творчества Пушкина, в тех представлениях, которые касались стилистики и поэтики карамзинизма. Этот вопрос до сих пор еще во всем своем объеме и исторической сложности не исследован.

И все же необыкновенная конкретность и точность исторических разысканий, относящихся к быту, событиям, фактам из жизни известных лиц, к их морально-общественному облику, идеологии и т. п., с одной стороны, и зоркая острота наблюдений и догадок, связанных с художественным стилем, с литературно-эстетическими явлениями, с другой, — вот что поражает в историко-литературных трудах Тынянова.

Характеризуя лицейский «Словарь» Кюхельбекера, его состав, сбранные в нем афоризмы и политико-философские размышления, его влияние на Пушкина, Ю. Н. Тынянов вспоминает запись о раскольнике Ветошкине, который стал необыкновенным ученым, в пушкинских «Разговорах Н. К. Загряжской» (12 августа 1835 года) и тут же прибавляет: «„Разговоры с Загряжской“ имеют большое значение в вопросах пушкинской прозы. Метод непосредственной записи здесь доведен до предела интонационной точности».

Но наряду с этими строгими методами Ю. Н. Тынянов иногда пользуется приемом внешних сопоставлений скорее психологического, чем глубокого художественно-исторического характера. Например, открыв с большим искусством в первоначальном образе Ленского некоторые черты Кюхельбекера и аналогии с его идеями и поэтическим творчеством, Ю. Н. Тынянов упорно ищет портретного тождества с Кюхельбекером и в изображении вспыльчивости Ленского, приведшей к вызову Онегина на дуэль. Он ссылается на современную Пушкину критику («Московский вестник», 1828, ч. VII, № 4), которая находила вызов Ленского немотивированным («Взбалмошный Онегин, на месте Ленского, мог вызвать своего противника на дуэль, а Ленский — никогда»). «Таким образом, — заключает Тынянов, — характеристика Ленского:

*Дух пылкий и довольно странный*

и его обидчивость в начале III главы оказались недостаточно сильными мотивировками внезапной дуэли». И отсюда — почти невероятный, во всяком случае — неубедительный вывод: «По-видимому, ее мотивировали портретные черты прототипа, оставшиеся вне поэмы». Подчеркнув, что «вспыльчивость, обидчивость и „бреттерство“ Кюхельбекера были анекдотическими», Тынянов приводит несколько анекдотов из «Семейной хроники» Л. Павлищева (Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890).

Вот свидетельство того же Павлищева, которое кажется наиболее показательным и подходящим: «Обидчивость Кюхельбекера порой, в самом деле, была невыносима... Так, напр., рассердился он на мою мать за то, что она на танцевальном вечере у Трубецкого выбрала в котильоне

не его, а Дельвига...» «Случай с сестрой Пушкина был без всякого сомнения известен, — рассуждает Тынянов, — а он почти сплошь совпадает с причиной дуэли Онегина и Ленского в романе». Все это, конечно, очень недостоверно и натянуто или, лучше, притянато к литературному анализу композиции «Евгения Онегина».

Биография и творчество Кюхельбекера, воспроизведенные с такой истинно художественной тонкостью и большой исторической проницательностью, с привлечением новых, неизвестных архивных, рукописных материалов, — подлинное открытие Тынянова. Широко обрисованы французские связи и симпатии Кюхельбекера.

В статье «Кюхельбекер о Лермонтове», излагая любопытные отклики Кюхельбекера на творчество Лермонтова — в связи с чтением его произведений и статей Белинского о них, Тынянов доказывает остроту и историческую значительность многих суждений Кюхельбекера и самостоятельно развивает их. Таковы, например, наблюдения над отражениями стиля грибоедовского «Горе от ума» и стиля «Ижорского» Кюхельбекера в отдельных сценах, репликах и образах персонажей лермонтовского «Маскарада». Очень интересно подчеркнутое Ю. Н. Тыняновым замечание Кюхельбекера о лермонтовской «спайке» самых разнообразных чужих стилистических элементов и литературных позаимствований в одно органическое целое. Эту идею — независимо от Кюхельбекера — с большим блеском развивал проф. Б. М. Эйхенбаум в своей первой монографии «Лермонтов» (1924).

Ю. Н. Тынянову было в высшей степени присуще чувство современности, творческое поэтическое восприятие исторических аналогий и соответствий. В статье «Проза Пушкина», подвергая анализу замысел и композицию «Арапа Петра Великого», Ю. Н. Тынянов останавливается на таких фразеях: «Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка...» Ю. Н. Тынянов сопровождает эту цитату таким комментарием: «Этот отрывок удивителен для 1828 года. Он звучит как отрывок нашей прозы. Так глубоко Пушкин понимал Петровскую эпоху и задачи — своей. Пафос этой вещи — новый человек, соратник Петра в деле преобразования, обладающий новой высокой культурой».

Очень тонко наблюдение Ю. Н. Тынянова над такой «особенностью пушкинского повествования», предвосхищающее современные рассуждения о «слове в романе»: «Особенность пушкинского повествования в том, что перед нами не монолог, который ведет автор, а как бы половина диалога, в котором присутствует молчаливый собеседник — читатель. И это не только в его письмах, которые интересны нам, прежде всего, как разговор. (Это не такое частое свойство писем даже самых знаменитых писателей. Вспомним письма Гоголя: они никогда не могут стать любимым чтением.) И таков молчаливый разговор с читателем в такой чрезвычайно краткой и точной вещи, как „Кирджали“, например, конец повести — повесть кончается фразой: „каков Кирджали?“ Это прямой разговор, прямое обращение к собеседнику-читателю».

Тыняновский анализ сюжета «Горя от ума» представляет собой необычайное сочетание тонкого критического чутья, основательного знания конкретно-исторической общественной ситуации и глубокого литературоведческого понимания авторского замысла и способов его художественного воплощения. Ю. Н. Тынянов убедительно показывает, как последовательно и художественно-ясно — в драматическом воспроизведении — представлены этапы развития общественного мнения о сумасшествии Чацкого, как типичен этот мотив «клеветы» для обывательско-дворянской, застойно-консервативной психологии той эпохи и к какому вы-

воду («он — карбонарий») этот мотив приводил в своем крайнем воплощении. Следуя за Сенковским, Тынянов сопоставлял «Горе от ума» с «Женитьбой Фигаро» Бомарше. К истолкованию сюжета «Горя от ума» привлечены многочисленные общественные явления современной эпохи: и портрет Якубовича («В горах был ранен в лоб, сошел с ума от раны»), и история с Чаадаевым, и жизненные обстоятельства Кюхельбекера, его бурные столкновения с обществом, толки о Байроне. Вместе с тем Ю. Н. Тынянову удалось доказать, что в «Горе от ума» совершен переворот в истории русской драмы — переход от изображения личностей к типам, и новый смелый синтез комического и трагического, комедии и трагедии.

Так на широком культурно-историческом фоне вырисовывается новая оценка, новый образ «Горя от ума»: «„Горе от ума“ — комедия о том времени, о безвременье, о женской власти и мужском упадке, о великом историческом вековом счете за героическую народную войну на свободу крестьян, на великую национальную культуру, на военную мощь русского народа — счете неоплаченном и приведшем к декабрю 1825 г.».

### 3

Естественно, что центром или центральной базой историко-литературных исследований Ю. Н. Тынянова было творчество Пушкина. Сюда относится много частных его работ и наблюдений. Но и в этих трудах за отдельными, казалось бы периферийными или специальными, узко конкретными задачами Ю. Н. Тынянов умел открывать широкие исторические и теоретические перспективы литературной науки.

Так, получило широкую известность очень важное для понимания развития стилей русской художественной прозы (например, Л. Толстого) наблюдение Ю. Н. Тынянова над структурой образа автора в пушкинском «Путешествии в Арзрум». По мнению Ю. Н. Тынянова, «главная стилистическая черта „Путешествия“: объективность рассказа, нейтральность авторского лица. Автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов и событий, о том, что важно и что не важно, в результате чего получается искажение перспективы». Этот метод изображения и описания несомненно оказал влияние на автора «Войны и мира».

В незаконченной статье «О композиции Евгения Онегина» Ю. Н. Тынянов сначала обсуждает вопрос о структурных различиях поэзии и прозы. Отметив шаткость и неопределенность разграничения этих понятий, Ю. Н. Тынянов указывает на важность явления *семантического порога*. И далее выделяет такой принцип разграничения: «Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии».

Поэтому прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис и самая лексика поэзии и прозы существенно различны.

Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является герой. Но «герой стихового романа не есть герой того же романа, переложенного в прозу». «Стиховой план, стиховой герой были для Пушкина чем-то таким, к чему нельзя было предъявлять требование как к плану и к герою повести или романа». Сюда относятся и иронические примечания и замечания Пушкина о форме плана и о движении или направлении романа в «Евгении Онегине». «Особый интерес приобретает здесь вопрос о пропуске строф». Все это — симптом новой структуры сти-

хового романа и структуры образов героев. Отсюда и замечания критики о «немотивированности и внезапности перемены» в образе Татьяны и т. п. Перерыв связи рассказа — это осознанный прием (отсюда и пустые цифры строф, пропуски, отмечаемые цифрами). В этих цифрах пропусков даются как бы эквиваленты строф и строк, наполненные любым содержанием.

По мнению Ю. Н. Тынянова, подлинным концом «Евгения Онегина» является, собственно, не LI строфа VIII главы, а следовавшие за нею, не только совершенно не приуроченные к какому-либо действию, но и вообще не внедренные в роман «Отрывки из путешествия Онегина», заканчивающие как «последнюю главу „Онегина“ (1832), так и прижизненное издание всего романа (1833)». Об этом иронически заявляет и сам Пушкин. Не надо фантазировать по отношению к «Евгению Онегину» о том, чего нет в тексте этого произведения. «Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, — совершенно очевидно разрушал всякую установку на план действия, на сюжет, как на фавулу; не динамика семантических скачков, а динамика слова в его поэтическом значении. Не развитие действия, а развитие словесного плана».

«Евгений Онегин» для Пушкина — то роман, то поэма. Это зависит от «слияния прозаического рода со стихом». Колеблясь между обозначением «Онегина» как романа и обозначением его как поэмы, между песней и главой, в стихотворном тексте Пушкин называет его романом.

Эти тыняновские отрывки не определяют и не разъясняют вполне композиции «Евгения Онегина». Но в них много остроумных наблюдений и мыслей. Все это настраивает на решительный пересмотр проблем-композиции «Евгения Онегина», структуры образов его персонажей и специфических особенностей стилей этого романа.

В статье «Пушкин и Тютчев» на основе тщательного анализа большого разнообразного материала раскрывается сдержанное, отнюдь не сочувственное отношение Пушкина к поэзии Тютчева, рисуется широкая картина развития русской поэзии в 30-е годы, идущей не-пушкинскими путями, и предлагается острая характеристика своеобразия тютчевского творчества с его тяготением к жанру «фрагмента», к индивидуализированной структуре образа, к общим философским темам. «Стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций, и в большой мере его поэзия — поэзия о поэзии».

#### 4

Ю. Н. Тынянов стремился понять общие закономерности развития пушкинского стиля. Он думал, что здесь коренится исток или начало всех течений в истории русской поэзии XIX века. Он видел, что современное ему изучение творческого наследия Пушкина движется часто по ложному пути.

В статье «Мнимый Пушкин» Ю. Н. Тынянов писал: «Рядом с наукой о литературе незаметно и постепенно выросла „наука о Пушкине“. Это не пышный термин, не чисто словесная замена уродливых „пушкиноведения“, „пушкиноведства“ и совершенно невозможного „пушкинизма“, а слегка, может быть, наивное констатирование факта. Изучение Пушкина, сначала количественно, а потом незаметно и качественно как-то вышло за пределы науки о литературе и в лучшем случае соглашается с нею считаться». Если оставить в стороне иронический намек на претенциозное заглавие книги М. Л. Гофмана «Первая глава науки о Пушкине» и уже потерявшие остроту выпады против терминов «пушкиноведение», «пушкинизм» и никогда не бывшего в широком употреблении «пушкиноведства», то в выпрямленном виде сохранится лишь справедливое утверждение, что внутри науки о русской литературе очень важ-

ное место занимает наука о Пушкине. Все же дальнейшие рассуждения Ю. Н. Тынянова — при всем их остроумии и некоторой парадоксальности — очень догматичны и стремятся замкнуть науку о Пушкине в узкие пределы стилистического анализа наличных пушкинских текстов, оторванных от исторического образа Пушкина. Ю. Н. Тынянов объявляет себя врагом интенсивного накопления материалов о том или ином писателе, одарившем народ «великими ценностями». По его мнению, «так как, по мере накопления материалов, предмет изучения не станет яснее (индивидуальность во всех ее чертах — неисчерпаема), то чем более будут накопляться материалы, тем сильнее будет жажда накопления, бездна будет призывать бездну, и в результате каждая „наука“ (т. е. наука о Пушкине, Державине и др. под., — В. В.) будет все время стоять перед проблемою „последнего колеса“ в *perpetuum mobile*. Убеждение, что чем более накопится всевозможных материалов, тем легче подойти к изучению Пушкина (как и всякого другого писателя), — ложно. Накопление материалов имеет определенную цель — литературное изучение, вне же этой цели оно превращается либо в „кучу“ Плюшкина, либо, что хуже, в „мертвые души“ Чичикова». Важна литература и менее ценен литератор — таково тогдашнее одностороннее мнение Ю. Н. Тынянова. Накопление сведений о литераторе может «стать прямо вредным, потому что затемнит и запрудит существо дела». По мнению Ю. Н. Тынянова, «в таком именно положении находится сейчас (т. е. в 30-х годах, — В. В.) вопрос о биографии Пушкина. Она грозит превратиться в „биографию насморка“». «Здесь же коренится стимул к открытию все новых произведений Пушкина». Ю. Н. Тынянов полагал, что Пушкин дошел до нас в достаточно полном виде, и незачем горячо стремиться обогащать корпус его сочинений новыми приобретениями. «Нет, со спокойной совестью Пушкина можно и должно изучать, не слишком заботясь о том, все ли без исключения когда-либо обретенное им собрано». Нездоровые увлечения поисками новых пушкинских текстов вызвали уродливое явление «мнимого Пушкина». С историко-теоретической точки зрения все эти мысли не свободны от гипербол и гротеска, тех стилистических фигур, которыми так умело и так талантливо пользовался Ю. Н. Тынянов и в своих критических статьях, и в своем художественном творчестве. Но трезвый, точный и методологически безупречный, в его историко-филологическом существе, тыняновский анализ тех любительских приемов, с помощью которых энтузиасты и партизаны пушкиноведения (например, Н. О. Лернер) стремились приписать великому нашему поэту понравившиеся им анонимные литературные тексты первых десятилетий XIX века, остроумен, беспощаден и очень поучителен.

## 5

Проблема развития лирики Пушкина во всех его разновидностях нашла свое воплощение и освещение в обобщающем очерке Ю. Н. Тынянова «Пушкин». Здесь Ю. Н. Тынянов дает яркую и во многом подтвержденную последующими разысканиями картину развития пушкинского творчества. Он справедливо отстаивает значение лицейской лирики Пушкина, подчеркивая, что «Пушкин никогда не отказывался от лицейских стихов». Переработка их в 1825 году полна глубокого стилистического интереса. «... Пушкин считал лицейские стихи не подготовительной черновой работой отческих лет, а вполне определенным этапом своей поэзии». Лицейская лирика Пушкина «неразрывно связана с периферией литературного течения, называемого „карамзинизмом“». Трудно согласиться с Ю. Н. Тыняновым в его оценке и интерпретации пушкинской лирики послелицейского периода как непосредственного поэтико-реалистического и поэтически точного воспроизведения «кон-



кретных жизненных обстоятельств». Тут он разделял широко распространенный и теперь предрассудок, что Пушкин был в искусстве реалистом почти от самого рождения. Впрочем, к понятию реализма здесь подмешивался далекий от него признак автобиографичности. Это смешанное антипоэтическое, а отчасти и антиисторическое представление и сейчас владеет сознанием многих из читателей и толкователей пушкинской поэзии. Но основное обобщение Ю. Н. Тынянова не потеряло цены и до сих пор: «Элегии, наряду с посланиями, явились у Пушкина жанром, уже не противоречащим большим задачам и большим жанрам литературы, эпосу и драме, как то было в поэзии непосредственно предшествовавшего периода, когда элегии с изображениями общих чувств и условных героинь превратились в мелочный жанр, жанр мелочей. Напротив, лирика стала у Пушкина как бы средством овладения действительностью в ее конкретных чертах и первым, главным путем к эпосу и драме» (статья «Безыменная любовь»).

Тынянов поднимает важную для ранней пушкинской поэтики проблему «литературной личности» (я бы сказал: «образа автора»). «Противоречивость лексических рядов», «эклектическая маскировка предметов», словесные излишества — характерные черты этой стилизаторской лирики. Кризис этого стиля и выход из него относятся к 1817—1818 годам. Выступают новые черты лирического героя и образа автора («Потомок негров безобразный», а затем «высокий поэт», ср. «Поэт и толпа» и др.). Изложение сжимается, выдвигается принцип «недоговоренности». «Слово стало заменять у Пушкина своею ассоциативною силою развитое и длинное описание». Быстрая смена лексических рядов, внутренне объединенных, но относящихся к разным планам, ложится в основу композиции лирического произведения. «Это отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций, дает возможность передавать „эпохи“ и „века“ вне развитых описаний, одним семантическим колоритом» (ср. послание к «Вельможе»). На этом фоне все сильнее обозначается прием «семантической двупланности». «Семантика Пушкина — двупланна, „свободна“ от одного предметного значения, и поэтому противоречивое *осмысление* его произведений происходит так интенсивно». Расширяется круг «больших форм»: от лирики к эпосу, от эпоса к стиховой драме. Уже в «Руслане и Людмиле» Пушкин принимает жанр сказки, но делает ее эпосом, большой эпической формой. Авторское лицо здесь то появляется, то исчезает. Создается синкретическая комбинированная форма (тут и послание, и элегия, и вставные романсы и т. д.). Автор — то эпический рассказчик, то иронический болтун, сам забывающий, о чем идет речь (песнь V — «Да, впрочем, дело не о том», «Но полно, я болтаю вздор»). Переход из одного тона в другой требовал нового стиля. Это была жанровая революция. В результате комбинированного жанра «Руслана и Людмилы» была нащупана новая эпическая пружина большой мощности. Авторские отступления приобретали уже не статическое, а энергетическое значение: переключение, перенесение из одного плана в другой само по себе становилось двигательной силой. При этой внефабульной динамике герои тоже могли переключаться из плана в план. У них остаются, в сущности, «ампула героев, на которые накручивается разнообразный материал». Герои — это, по выражению Галича («Опыт науки изящного»), «мнимое средоточие» поэмы. В «Кавказском пленнике» «герой по самому своему положению в поэме был рупором современной *элегии*, стало быть конкретизацией стилевых явлений в лицо. В итоге внефабульного развития сюжета поэма получилась раза в четыре меньше „Руслана и Людмилы“». Фабулу здесь поглощает материал, герой — попытка психологизации, создания *характера*. Дальнейшее углубление непосредственной связи с конкретным материалом — поэма «Братья разбойники». Это — поэма-фрагмент. Рассказ ведется

через героя. В этой поэме Пушкин делает попытку добиться живой интонации действующих лиц, воспроизвести «краткую прерывистую речь героя». «Для лирического сказа от имени героя не оказалось лексического строя; этот строй колеблется в поэме между „харчевней“, „острогом“ и „кнудом“, с одной стороны, стилем „байронической элегии“, с другой».

В «Бахчисарайском фонтане» продолжились те же методы работы, что и в «Кавказском пленнике». Но материал восточного предания дан условно. Здесь столкнулись две версии об одном лице: историческая («мавзолей прекрасной *грузинки*, жены хана Керим-Гирея») и легендарная («полячка, . . . будто бы похищенная Керим-Гиреем»): «„грузинка или полячка“ стали в фабуле Грузинкой и Полячкой». Авторское лицо в поэме обратилось в регулятор колорита, и отступления приобрели функцию именно этого осмысления чужого материала, иногда осмысления иронического:

Над ним крестом осенена  
Магометанская луна.  
(Символ, конечно, дерзновенный,  
Незнанья жалкая вина)».

Таким образом, анализ развития стиля поэмы ведется в обобщающем очерке Ю. Н. Тынянова о Пушкине несколько схематично и односторонне. Тынянова интересуют две проблемы: 1) движение образа героя от условного амплуа к воплощению типа и *характера* и 2) композиционный строй стихового произведения, в особенности структура «образа автора» и соотношение «фабулы» и материала — этнографического, бытового, исторического и т. п. Конечно, этим далеко не исчерпываются проблемы пушкинского стихотворного стиля в его сложном и стремительном движении.

«Цыганы» завершают первый период эпоса и разрушают его. «„Цыганы“ переросли жанровые пределы поэмы; развитие сюжета не только фрагментарно, но и перераспределились роли автора и героев; автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий „сценарный рассказ“, герои в диалоге, без авторских ремарок ведут действие». Так Пушкин оказался перед поэмой, переросшей одновременно «героя» (который столкнулся с эпическими «характерами»), жанр, и метр (вставные номера в ямбической поэме написаны другими метрами), — очутился перед стиховой драмой. Пушкин отказался и от пути княжнинской героической трагедии, и от схемы трагедии озеровской — так называемой «романтической». В то время Кюхельбекер пытается по-новому разрешить важные вопросы в области стиховой трагедии. Одним из таких вопросов является перенос центра тяжести с «любовной трагедии» на трагедию, где главным действующим лицом является масса («Аргивяне»). «Аргивяне» написаны белым пятистопным ямбом вместо александрийского стиха («глухорева» — в декламации). Пушкин обращается к национальной истории и ее национальным источникам. За жанровую основу он избирает шекспировскую хронику, привнеся в нее и черты трагедии фабульной. Возникает новая форма не то трагедии, не то драмы, жанр комбинированный, смещенный, на народной основе, для Пушкина связанный с «романтизмом». По мнению Тынянова, «народная», площадная драма, рассчитанная на идеальные «массы зрителя», не удалась. Между тем сам Пушкин говорил: «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы». Он был твердо уверен, что «нашему театру приличны законы драмы Шекспировской — а не придворный обычай трагедий Расина». Ю. Н. Тынянов полагал, что «диалектическим результатом „Бориса Годунова“ была для Пушкина выяснившаяся жанровая роль *фрагмента*». Масса действующих лиц, обусловленная широкой фактически-документальной фабулой, от-

теснила на задний план личную фабулу, и трагедия была дана монтажом характерных сцен. Структура каждой сцены определяется точкой зрения автора. Сцены самостоятельны.

Отдельная сцена, фрагмент является и в последующей за «Борисом Годуновым» драматической работе Пушкина представителем целой драмы. При небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. Так и в маленьких трагедиях Пушкина — «не характеры, а амблуга (а иногда маски: Фауст, Дон-Гуан). Не площадная драма, а трагедия „костюмов“». И при этом — сложные преобразования этих фрагментарных видов в большие жанры. Так уже в «Сцене из Фауста», где «насыщенный сжатый диалог» раздвигает пределы драматического действия. Любопытны с этой точки зрения проекты названий, выбранных Пушкиным, для драматического цикла: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Складывалась и новая организация стиховой речи, и не только в жанре стиховой драмы. Обострился вопрос о методах современной обработки исторического материала (ср. «Граф Нулин»). По определению Тынянова, «Граф Нулин» — это «эксперимент поэта, владеющего материалами, над приведением их в обратное измерение («нуль»)». Это соображение очень остроумно, но мало обосновано и противоречит даже шутливому свидетельству Пушкина об его замысле пародически преобразовать сюжет Лукреции, «довольно слабой поэмы Шекспира»: «... что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был бы отступить? — Лукреция бы не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир, и история мира были бы не те». У Пушкина же современность преодолела не только историю, но и сюжет Шекспира.

К этому выводу приходит и сам Тынянов. Он пишет: «„Нулин“ возник диалектически в итоге работы с историческим материалом, в итоге возникшего вопроса об историческом материале, как современном». Правда, едва ли справедливо и историко-литературно оправдано утверждение Ю. Н. Тынянова, что «дальнейшие шаги в этом направлении сделаны Пушкиным в „Полтаве“ и „Медном всаднике“». Ю. Н. Тынянов думал, что в «Полтаве» обнаруживается «как бы раздробление центров поэмы на два: фабульно-романтический и внефабульный». При этом исторический материал перерос фабулу. «Полтава», так же как и «Руслан и Людмила», как «Борис Годунов», является смешанным комбинированным жанром: «„стиховая повесть“, основанная на романтической фабуле, комбинируется с эпикеей, развернутой на основе оды». В этом причина «семантической двупланности Пушкина». В «Полтаве» эта двупланность проявляется так: «Обстоятельствами, предшествовавшими появлению „Полтавы“, были: подавление восстания и недавняя казнь вождей-декабристов, а обстоятельствами современными: персидская и турецкая кампании, как возобновление национальной империалистической русской политики».

«Медный всадник» является последней «исторической поэмой» Пушкина и вместе высшей фазой ее. Здесь «главный герой» (Петр) вынесен за скобки. Процесс завершился: второстепенный герой оказался ведущим действием, главным. Жанр комбинированной поэмы исчерпан. «Медный всадник» — это чистый жанр стиховой повести. Стиховое повествование в фразеологическом отношении опирается на прозу. Изменилась и функция литературного времени. «Это уже не время поэмы, соединенное с моментом завязки и катастрофы. Это широкое время — повести».

«Евгений Онегин» — свободный роман. В творческой работе над ним происходят разнообразные изменения в характеристических чертах и

экспрессивной окраске героев (например, от образа Ольги к Татьяне и т. д.). Расширяются амплуа героев. «Герои, которые в критике были названы типами, были свободными, двушланжными амплуа для развертывания разнородного материала. (Ср. общие отвлеченные названия Пушкина для глав: «Поэт», «Барышня»)). «Свободный роман» строит материал на переключении из плана в план, из одного тона в другой. «Это переключение (так называемые «отступления») явилось главным сюжетным средством и уничтожило однотонность героя-амплуа». Двухпланность остро выступает в самых ответственных фабульных пунктах (высокий и пронический план смерти Ленского), совершенно изменяя этим функцию фабулы. Внесюжетная «свобода» романа подчеркнута его концом. Роман как начат, так и окончен внезапно. Прощание с Онегиным дано на напряженном фабульном моменте. Роман движется в бесконечность.

Свобода романа сказывается в его структуре. Роман как бы скользит по жанру прозаического романа типа вальтерскоттовского и романа сентиментального. Но тут есть и пародия на эпопею («Пою приятеля младого») и на элегические жанры. Все это вмещено в новые строфические формы («онегинская строфа»). Эмоциональный тон речи резко изменяется на протяжении одной строфы, и эти изменения подчинены многообразным правилам. Но письмо Татьяны и письмо Онегина написаны вне строфы.

«Работа над документальным материалом истории, возникновение чисто научных методологических вопросов и сомнений по поводу него, постепенное вовлечение в стих огромных современных материалов, напряженные теоретические изучения — вся эта черновая, подготовительная работа поэта уже к концу 20-х годов склоняет Пушкина к испытанию жанров художественной прозы».

Закон пушкинской прозы открыт Л. Толстым — это «гармоническая правильность распределения предметов», их «иерархия». Тынянов присоединяется к мнению о родстве пушкинской прозы со стихом. Но для обоснования этого тезиса необходимы тщательные наблюдения над стиховой работой Пушкина. Прозаические планы, прозаические программы, стиховые черновики — вот краткий перечень этапов и методов его стиховой работы. Анализ прозаических планов Пушкина и программ для стихов доказывает, что между ними никакой пропасти не существует. «Пушкин намечает в планах и программах *опорные фразовые пункты*, выпуская между ними то, что предоставляется дальнейшему развитию стиховой речи». Огромные пространства, оставленные для свободного словесного развития в стиховой речи, сказывались в большом временном обхвате фразы. «„Иерархия предметов“ явилась в результате программного назначения прозы. Отсюда перенос центра тяжести не на период, а на краткую фразу; отсюда же учет веса, „иерархия слов“, синтаксически воссоединяемых, и учет веса, „иерархия фраз“, соединяющихся в период». Черновые программы легко преобразуются в чистовую прозу и иногда даже сливаются с ней. Тут коренятся пушкинские методы художественного овладения внелитературными и литературными материалами.

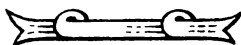
«Работа поэта, а затем и прозаика все больше сталкивает Пушкина с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но и по возникающим методологическим вопросам близка к ней».

Отсюда — диалектический переход на материал как таковой: Пушкин становится историком и этнографом. С этим связано изменение авторского лица, его нейтрализация. Оно доходит до функции издателя и «циклизатора». С этим отчасти связано создание Пушкиным своего журнала «Современник». К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журнали-

стика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их».

Так заканчивается обобщающий очерк Тынянова, посвященный творчеству Пушкина. Конечно, этот общий очерк развития художественного творчества Пушкина односторонен и несколько формален. В его основу положен принцип жанровых смещений и изменений форм пушкинского стиля. Все это очень далеко от всесторонней характеристики движения пушкинского стиха и прозы. Но, как всегда у Ю. Н. Тынянова, и в этом очерке немало тонких наблюдений и обобщений, относящихся к структуре образов героев, к композиции разных жанровых форм пушкинской стилистики, к диалектике жанровых смещений или скрещений, к принципам трансформации стиховых форм — лирических, драматических, к проблемам взаимодействия стиха и прозы.

Образ Ю. Н. Тынянова — художника и ученого все более четко, рельефно и ясно вырисовывается перед нами во всем многообразии его неустанного творческого труда. При необыкновенной сложности и дифференцированности разносторонних научно-филологических, искусствоведческих и эстетических — поэтических устремлений его деятельность — литературоведа, лингвиста, переводчика, критика, сценариста, эссеиста, романиста — обнаруживает активное внутреннее единство. Между историко-литературными трудами Ю. Н. Тынянова и его историческими романами тесная связь и глубокое взаимодействие. Принципы его переводов (из Гейне) неотделимы от разрабатывавшейся им теории стихотворного языка. Нелегко указать среди деятелей советской литературной культуры личность более сложную, цельную, глубокую и так самоотверженно преданную высоким интересам нашей современности.



# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

ДУШАН НЕДЕЛЬКОВИЧ  
(Югославия)

## ЛОМОНОСОВ И НЕГОШ

Недавно исполнилось 120 лет со времени написания поэмы П. Негоша «Луч микрокосма» и 200 лет со дня смерти великого русского ученого и поэта М. В. Ломоносова. И хотя библиография работ, посвященных Ломоносову и Негошу у нас и во всем мире, насчитывает многие тысячи названий, ни разу эти два имени не были поставлены рядом. Между тем мы в своей вводной статье к повсильшему титоградскому изданию «Луча микрокосма» подчеркиваем, что эволюция Негоша в ученого универсала особенно способствовало знакомство с научным и поэтическим творчеством Ломоносова. Это подтверждают дошедшие до нас остатки библиотеки предшественника Негоша, его дяди владыки Петра I, книги из которой еще в молодые годы, по свидетельству современников, Негош с удовольствием читал, а также сохранившиеся книги его собственной библиотеки, которую он собирал заботливо и с большим трудом. В этих библиотеках, наряду с сочинениями выдающихся представителей эпохи Просвещения — от Эразма и Вольтера до Вольтя и Вука Караджича — и произведениями наиболее крупных в то время историков — Мишье, Ранке и Каба, были и сочинения Ломоносова.

Хотя в связи с двойным юбилеем — Ломоносова и «Луча микрокосма» — мы несколько более подробно говорили о результатах наших исследований, отметим еще раз, что в библиотеке владыки Петра I находилось второе и третье издание полного собрания сочинений М. В. Ломоносова. А у Негоша имелся и свой собственный, весьма хороший экземпляр ломоносовского «Собрания разных сочинений в стихах и в прозе» (СПб., 1803) в трех томах, из которых первые два отведены стихам, а третий — научно-философским статьям. На внутренней стороне обложки и теперь имеется экслибрис Негоша: «Из библиотеки Владыки Черногорского Петра Петровича Негоша. № 132—134». Собранные в этом издании стихи и научные статьи давали представление о научно-философских взглядах великого русского ученого и поэта, которые Негош усвоил и впоследствии творчески развил.

\* \* \*

В оде «Вечернее размышление...» Ломоносов уподобляет себя «малой искре в вечном льде». С этим стихотворением как с примером «силлогически-рефлективной» литературной фигуры Негош познакомился в изданиях «Риторики» Ломоносова 1748 года — в монастыре св. Саввы, и 1797, 1805 годов — в библиотеке владыки Петра I и уже в то время мог представить себя «малой искрой» и придать своим философским поэмам — «Ода солнцу» и «Луч микрокосма» — силлогически-рефлективный облик.

Однако в оде Ломоносова Негош не мог найти ответа на поставленный великим русским поэтом вопрос: «Как может быть, чтоб мерзлый пар Среди зимы рождал пожар?» Лишь знакомство с научными и философскими произведениями Ломоносова помогло ему отыскать этот ответ; в противном случае он остался бы на том же уровне, что и его учитель Сима Милутинович, в поэмах которого — «Чуткий сон тихой ночи» и «Одинокий на рассвете» — «искра» была лишь «божьей», романтически-теогонической.

Чтобы сделать самостоятельный шаг вперед, от «искры» до «Луча микрокосма», Негош должен был принять атомистическое учение Ломоносова об огне как основе всех внутренних и внешних процессов, которые совершаются в мировой материи, в бесконечном декартовом пространстве, наполненном бесконечным эфиром, волны которого рождают бесчисленные тепловые лучи, пронизывающие и составляющие атомы и образующие все сущее: от солнца и звезд до земли и людей.

И если сведения о рождении огненных лучей из волн эфира Негош получил из академического сообщения Ломоносова «Слово о происхождении света», то о светоносном огне как основе движения и творческого созидания он мог прочитать на страницах 24, 25, 26 третьего тома принадлежавшего ему прекрасного экземпляра избранных произведений Ломоносова, где было напечатано «Слово о пользе химии». Несомненно, что все почерпнутые отсюда знания стали суще-

ственной научной основой столь самобытных и поэтически выразительных взглядов Негоша, воплотившихся в его философских и космогонических поэмах.

Ломоносов, опираясь на достижения современной ему химии и свою атомистическую теорию, писал об огне как основе всего сущего следующее: «Долго исчислять и подробну толковать будет, что чрез химию в натуре открылось и впредь открыто быть должно. Того ради одно только самое важнейшее в сем ей действне ныне вам представлю. Огонь, который в умеренной своей силе теплотою называется, присутствием и действием своим по всему свету толь широко распространяется, что нет ни единого места, где бы он не был, ибо и в самых холодных, северных, близ полюса лежащих краях, среди зимы всегда оказывает себя легким способом. Нет ни единого в натуре действия, которого бы основание ему приписать не было должно, ибо от него все внутренние движения тел, следовательно, и внешние происходят. Им все животные и зачинаются, и растут, и движутся. Им обращается кровь и сохраняется здравие и жизнь наша. Его силою производят горы во внутренностях своих всякого рода минералы и целительные слабости тела нашего воды проливают. И вы, приятные поля и леса, тогда только прекрасною одеждою покрываетесь, ободряете члены и услаждаете чувства наши, когда любезная теплота, кротким своим пришествием разогнав морозы и снега, питает вас тучно влагою, испещряет сияющими и благовонными цветами и сладкими плодами обогащает; кроме сего увядает красота ваша, бледнеет лице земное, и во вретисе сетования вселенная облекается. Без огня питательная роса и благо-растворенный дождь не может спускаться на нивы; без него закроются источники, прекратится рек течение, огуственный воздух движения лишится, и великий океан в вечный лед затвердеет; без него погаснут солнцу, луне затмиться, звездам исчезнуть и самой натуре умереть должно. Для того не токмо многие испытатели внутревнего смещения тел не желали себе почтеннейшего именованья, как философами, чрез огонь действующими, называться, не токмо языческие народы, у которых науки в великом почтении были, огню божескую честь отдавали, но и само священное писание неоднократно явление божие в виде огня бывшее повествует. Итак, что из естественных вещей больше испытания нашего достойно, как сия всех созданных вещей общая душа, сие всех чудных перемен, во внутренности тел рождающихся, тонкое и сильное орудие? Но сего исследования без химии предпринять отнюд невозможно...»

Негош, усвоив эти основные идеи учения Ломоносова о теплоте и огне как сущности материи, света и движения, почти дословно повторяет в своей «Оде солнцу» ломоносовский риторический период о солнце как источнике теплоты и света:

Ти нам сијеш луче свјетлосјајне;  
без тебе би у мраку плакало  
све подножје пространог Урана;  
без тебе би људство тужно било,  
би у мраку расло и гинуло...

Све дубраве и цвјетне ливаде,  
веља брда и горде планине,  
те рађају ките и цвјетове...

Без тебе би све кâ мртво било...

без теб' ништа то нам било не би  
до људскога гроба и прождора.

Глас славуја и тичице гласне  
ни у поля нити у дубраве  
без тебе се ниђе чуо не би,  
нит' би когођ, имâ опожати  
то прољеће, в'јенац од времена,  
већ би вјечно мучале тичице  
од настанка до свога нестанка...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Перевод:

... Ты сеешь нам светлыми ясными лучами,  
Без тебя плакало бы во мраке  
Все подножье обширного Урана;  
Без тебя люди были бы грустными  
Они во мраке выростали бы и гибли...

Все дубравы и цветущие луга,  
Высокие холмы и гордые горы,  
Рождающие букеты цветов, —

Без тебя все было бы мертвым...

Но Негош здесь не ограничивается общей научно-философской основой, заимствованной у Ломоносова, а как поэт и мыслитель, для которого «человеку человек — высшая тайна», доводит эту «силлогическую фигуру» до заключения о человеческой судьбе и происхождении зла, считая, что зло коренится в изолированности, отчужденности, в фатальной одичалости и мраке. Если бы не было солнца, восклицает Негош,

По пољима и по ливадама  
завијали ненасити вуци  
и хучали несташни меѓеди,  
тигри страшни и лавови силни;  
с дрвима би честе боје били  
и јарошћу себе поб'једили  
не могајућ дрву одолети.  
Тад би била стада без пастира  
рашћерата по гори зеленој...  
а пастири, исто ка и стада,  
не би знали један за другога.<sup>2</sup>

Далее он делает еще один шаг к мифологическому символизму, говоря о солнце:

Живот људству без тебе би био  
ка немирним неба духовима  
те мишљаху с престола бацити  
цара неба и свег створитеља.<sup>3</sup>

Но к символическому мифологическому образу поэт обращается для того, чтобы с тем большей силой представить всю реальную благодать солнца:

Рај земаљски, Едем красновидни,  
без тебе би ка ад изгледао.  
Што мирноме сад жителу земље  
даје с тобом радост и весеље...<sup>4</sup>

Без тебя ничего бы не было:  
Ни человеческой могилы, ни простора.  
Голос соловья и птиц  
Ни в поле, ни в дубраве  
Без тебя нигде бы не был слышен,  
Некому было бы петь  
О весне, венке времени,  
Птицы вечно молчали бы  
От рождения до гибели...  
<sup>2</sup> Перевод:

По полям и лугам  
Завывали бы ненасытные волки  
И шумели резвые медведи,  
Тигры страшные и могучие львы  
Вступали бы в частые сражения с деревьями  
И яростью себя победили,  
Не в силах одолеть деревья.  
Тогда бы стада без пастуха  
Разбрелись по лесам зеленым...  
А пастухи так же, как стада,  
Не знали бы друг друга.  
<sup>3</sup> Перевод:

Жизнь у людей без тебя была бы,  
Как у мятежных духов неба,  
Замышлявших сбросить с престола  
Царя небес и своего создателя.  
<sup>4</sup> Перевод:

Рай земной, Эдем прекрасный,  
Без тебя выглядел бы как ад,  
Ныне же мирному жителю земли  
Дается тобой радость и веселье...



Свое стихотворение Негош заканчивает, как некогда «языческие народы», апофеозом солнцу, которое своим теплом и светом дало возможность людям «торжествовать» в «прекрасных садах и цветниках», в «рае земном, Эдеме прекрасном»:

Али сада торжествује људство,  
е помоља весела зорица;  
цвјетови су поља окитили,  
а вјенчеви горе вјенчали су;  
поју тице са царом славујем,  
људству кажу да у поља иде  
и у китне башче и цвјетнике,  
е се златна кола помаљају  
и крилати коњи излеђују,  
који воде цара од свјетлости.<sup>5</sup>

Однако было бы совершенно неправильно искать в этих строках Негоша, так же как и в одах Ломоносова, теологический или метафизический смысл. Ведь даже о «рае земном, Эдеме прекрасном» говорится лишь метафорически, так как сразу же вслед за «Одой солнцу» в том же сборнике «Грлица» (1837) он публикует стихотворение «Моиm друзьям в Петров день», в котором человеческое общество, дружбу людей, общественного человека провозглашает высшим началом в солнечной системе:

Је ли љевше штогоћ на свијету  
ал' милије описат поету  
од дружества мила и учтива  
у ком влада благородност жива?  
Коме не да светост у прсима  
што рђаво мислит о људима,  
већ од срца сваком добро жуде...<sup>6</sup>

Негош подчеркивает далее, что он не будет больше искать на Олимпе божественное совершенство, потому что лишь человек, обладающий благородной душой, является для него наивысшим божеством:

Шта ћу слијеп на Олимп ходити,  
жителе му умом находити,  
да ми сваке мисли буду глава...  
...  
Не, ја више на Олимпу нећу...  
...  
већ предметом поезије моје —  
најсветије мојој души што је —  
човјек добар, душе благородне,  
који има дарове природне,  
биће вагда почетак и дика,  
моја дика и слава велика.  
То су моја, то божества права...<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Перевод:

Но сейчас люди приветствуют  
Появление радостной зари;  
Цветы украсили поля,  
Вершины гор увенчаны,  
Поют птицы и царь-соловей,  
Призывая людей в поля,  
В прекрасные сады и цветники.  
Появляется золотая колесница,  
И крылатые кони летят,  
Ведомые царем света.

<sup>6</sup> Перевод:

Есть ли на свете что-либо лучшее,  
О чем с большей радостью писал бы поэт,  
Нежели общество, милое и прекрасное,  
В котором царит живое благородство?  
Ему святость в груди  
Не дает плохо думать о людях.  
Всем сердцем страстно желаю каждому добра...

<sup>7</sup> Перевод:

Зачем я слепым пойду на Олимп  
Искать умом его жителей,  
Чтобы любая мысль была моим хозяином...

И если Ломоносов от своего научно-философского тезиса об огне, теплоте и свете как основе мира пошел дорогой ученого, создав оригинальную теорию теплоты и света, то Негош в обстановке освободительной борьбы и возрождения наших народов избрал для себя путь поэта и борца, выдвинув гуманные идеи «человечности и героизма», которые привели его от «Оды солнцу» к «Лучу микрокосма» и «Горному венцу». Однако «Ода солнцу» явно свидетельствует о том, что именно в трудах и поэзии Ломоносова Негош нашел научную основу своих взглядов об огне, свете и искре или луче как основе мира и что эти взгляды по своему происхождению и содержанию — научно-философского, а отнюдь не религиозного характера. Поэтому было бы ошибкой считать, как это делает А. Шмаус в своей работе «Культе света и Негош»,<sup>8</sup> что в содержании «Оды солнцу» нашел отражение религиозный «культ света», корни которого уходят в древнеперсидскую религию Зороастра, ибо Негош в своих взглядах несомненно исходит из общих положений науки, которую Ломоносов называл физической химией.

Последовательно двигаясь в направлении фактического и критического развития научного сознания и трансформируя вышеприведенную мысль Ломоносова, Негош писал об огне и свете как общей естественной движущей и созидательной силе, метафорически изображая их с помощью картин из жизни языческих народов, создав, например, в «Оде солнцу» и стихотворении «Моим друзьям в Петров день» мифологический портрет Зевса, бога неба, грома, огня, света, «сына Кроноса — творца всего».

Если в этих стихотворениях использованы сюжеты и образы античной мифологии, то в «Луче микрокосма» Негош обратился к изобразительным средствам библии. Однако «Луч микрокосма» отличает новый, космогонически-монадный и утопический взгляд на мир и человека. И никогда ни единым словом автор не обмолвился об учении Зороастра, понимая, что это учение чуждо и ему самому, и его читателям.

\* \* \*

Спустя восемь лет после создания «Оды солнцу» Негош почувствовал всю недостаточность своих представлений о человеческом обществе как «рае земном, Эдеме прекрасном». Он пишет об этом довольно-таки определенно и подвергает резкой критике свой прежний идеал просвещенного общества. В сопроводительном письме к поэме «Луч микрокосма», рукопись которой была отправлена Симой Милутиновичем для издания в Белград, Негош подчеркивал, что поэма написана в духе «подражания общему согласию», следуя которому «муравьи создают свои муравейники, а пчелы свои великолепные палаты», в духе согласия Негоша-ученика и Симы-учителя, согласия, «блестящего святым законом сердечного человеческого общества», согласия, дающего возможность Негошу в борьбе против общечеловечности мрачных атомов увидеть залог построения, огненного, светового «космического улья», в котором «лучи» освободят и примирят все и в конце концов каждый станет каждому столь же близким, как Негош и Сима в своем искреннем сердечном человеческом общении.

В «Луче микрокосма» не оставлена без внимания мысль Ломоносова о «языческих народах», которые догадывались, что огонь и свет — созидательный первоисточник всего. В самом конце поэмы, в духе Вольтера, Руссо, Морелли, Маблль, Гельвеция, Дидро и Вольнея, Негош отмечает, что задолго до культурных народов язычники постигли «блестательную мудрость» быть «счастливыми поклонниками солнца», и, полный восхищения, обращается к ним:

О невини синови природе,  
о мудрости проста најсјајнија!  
До рођења св'јета истинога,  
ви пресретни поклонници сунца!  
Ви сте вјерни небесни синови,

Нет, я не буду больше на Олимпе...

Теперь предметом моей поэзии,  
Святыней моей души будет  
Хороший человек благородной души,  
Обладающий всеми дарами природы,  
Всегда будет он началом и гордостью  
Моей гордостью и славой великой.  
Это мое настоящее божество...

<sup>8</sup> «Književni Sever». 1936, II, sv. 2, s. 59—63.

вас свѣтила луче животворне  
носе к творцу, лучах источнику...<sup>9</sup>

Однако Негош делает здесь шаг вперед, выдвигая идею «общего согласия», подобного «согласию» муравьев и пчел. Следует заметить, что Ломоносов тоже писал о «согласном всюду голосе природы» или «созвучии природы». Советский историк Б. Г. Кузнецов отмечал, что «согласность» в понимании Ломоносова есть не что иное, как «идея универсальности законов, царствующих во всей природе».<sup>10</sup> Или, как говорил сам Ломоносов, «согласие всех причин — есть наиболее устойчивый закон природы». По мнению автора обширной монографии о Ломоносове А. А. Морозова, великий русский ученый рассматривал «согласие причин» как «упорядоченность естества, взаимную зависимость законов, управляющих явлениями природы».<sup>11</sup>

Но Негош не мог удовлетвориться «согласованностью атомов» по Ломоносову, атомов обособленных, не знающих ничего другого, кроме инерции и противодействия. Положив в основу взглядов на мир и человека в «Луче микрокосма» представления о просторах «обширного существования», «мрачных стихиях», «атомах», «мрачных точках», «мраке» и его «движении», «эфире», «волнах небесного света», «искрах», «лучах», «солнце», «звездах», «мирах» как элементах, несущих в себе «согласность» Ломоносова, Негош считал, что надо далее развивать эти представления, углубляясь в решение самой высшей и сложной проблемы — проблемы человека, поскольку:

С точке сваке погледај човјека,  
како хоћеш суди о човјеку —  
тајна чојку човјек је највиша.<sup>12</sup>

Негош отразил в «Луче микрокосма» стремление своего времени вообще и наших народов (особенно Черногории) в частности к союзу свободных людей и племен. «Луч микрокосма» создан на основе объединения космогонически-монадного и общественно-утопического восприятия мира, который представлялся Негошу в виде бесконечного, огненного и светового «мирового улья», где в конце концов воцарится свобода. Человечество, вооруженное правдой и просвещенностью, восторжествует над злобой и разобщенностью. И в новом храме, подобном «мировому улью», надо всем будет возвышаться и все освещать добродетель:

Где дивнога сада видјенија!  
Сунце правде и земљу огрија,  
храм се мрачни засја заточниках,  
робовима олакшаше ланци,  
син достојни оца превјечнога  
обукá се у челољечество,  
наоружан оружијем правде  
и стр'јелама светог просвјештења,  
поширући злобу и тирјанство,  
добродјетель у храм освештава.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Перевод:

О, невинные сыны природы,  
О, мудрость простая, сияющая!  
До рождения истинного мира  
Вы счастливо поклонялись солнцу!  
Вы, верные сыновья неба,  
Вас светлый животворный луч  
Несет к творцу — источнику лучей...

<sup>10</sup> Б. Г. Кузнецов. Творческий путь Ломоносова. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 63.

<sup>11</sup> А. Морозов. Ломоносов. Изд. «Молодая гвардия», М., 1961, стр. 269.

<sup>12</sup> Перевод:

Со всякой точки зрения рассматривай человека,  
Как хочешь суди о человеке,  
Но человеку человек — высшая тайна!

<sup>13</sup> Перевод:

Ты видишь дивное видение!  
Солнце правды согрело землю,  
Мрачный храм посветлел для узников,  
У рабов стали легкими цепи.

Негош, соглашаясь с Ломоносовым и следуя за ним, рассматривал свет не только как огонь и лучи, но и как электричество, магнетизм и т. п. Но он также полагал, что «общее согласие» включает в себя не только универсальную закономерность развития материи, но и закономерность возникновения и развития человека. Эти идеи получили отражение в космической утопии просвещенного, гармонического человеческого общества, созданной автором «Луча микрокосма». В этом самобытность понимания Негошем философии Просвещения.

Следует в заключение отметить, что движение поэтической мысли привело к общественной утопии не только Негоша, но и его учителя — Симу Милутиновича. Но в отличие от Негоша и Ломоносова Сима Милутинович исходил в своих построениях из «божьей искры». В поэмах «Одинокий на рассвете» и «Отмщение» среди солнц и звезд он открывал новый мир, предназначенный для справедливых людей *богом*.

И Негош и Сима Милутинович в своих произведениях развивали общественно-утопические концепции. Оба они на примере своей необычной дружбы, но каждый по-своему, рисовали далекое будущее многоликого человечества. Однако отсюда не следует, как это утверждает Ю. Хайденрайх,<sup>14</sup> что Негош, создавая «Луч микрокосма», почерпнул свое вдохновение из «Одинокого на рассвете» и «Отмщения» Милутиновича. Мы полагаем, что общим источником, хотя и использованным по-разному, для обоих поэтов послужили сочинения Ломоносова. А слова Негоша из стихотворения «Праху С. Милутиновича» о том, что Сима ввел его в «лучезарные просторы, в которых соприкасаются звезды», могли означать, что учитель познакомил его с поэтическим и научно-философским миром Ломоносова.

Заканчивая нашу статью, мы считаем необходимым подчеркнуть, что, говоря о Негоше и Ломоносове, мы не имели в виду некие влияния. Мироззрение гиганта нашего возрождения Негоша и его учителя Симы Милутиновича опирается на философские и поэтические воззрения великого Ломоносова так же, как культура и наука последующих поколений опирается на традиции их предшественников.

Перевод В. К. ПЕТУХОВА

Г. Н. МОИСЕЕВА

## ИВАН БАРКОВ И ИЗДАНИЕ САТИР АНТИОХА КАНТЕМИРА 1762 ГОДА

О первом издании сатир Антиоха Кантемира, осуществленном Петербургской Академией наук в 1762 году, до настоящего времени не существует ни одной специальной работы. Между тем вопрос о подготовке этого издания заслуживает внимания исследователей.

Ранние сведения о первом издании сатир А. Кантемира содержатся в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова, опубликованном в 1772 году, — в описании жизни и деятельности Ивана Баркова. «... Сей был человек острый и отважный, искусный совершенно в Латинском и Российском языке, и несколько в Италианском», — пишет Новиков. Перечислив сделанные им переводы («*Горациевых Сатир, Федровых басен*» и т. д.), упомянув его собственные сочинения («... также писал много сатирических сочинений, переворотов, и множество целых и мелких стихотворений в честь Вакха и Афродиты...»), Н. И. Новиков сообщает о том, что И. Барков «сочинил также *Краткую Российскую Историю*, от Рюрика до времен Петра Великого; но она не напечатана; также сочинил он описание жизни Князя Антиоха Кантемира, и на сатиры его примечания».<sup>1</sup>

Последнее свидетельство Н. И. Новикова (в части, касающейся «Краткой российской истории») не совсем точно.

Сын, достойный предвечного отца,  
Исполненный человечности,  
Вооруженный оружием правды  
И стрелами святого просвещения,  
Попирая злону и тиранство,  
В храме добродетель освещает.

<sup>14</sup> См.: «Прилози за квижевност», XVIII, Београд, 1938, с. 139.

<sup>1</sup> Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова. СПб., 1867, стр. 13.

Еще В. П. Семенников установил, что «Сокращенная российская история» (или, как пишет Новиков, «Краткая российская история») была опубликована в 1762 году в составе «Сокращенной универсальной истории» Гилмара Кураса.<sup>2</sup> Написана она была Барковым по поручению Академии наук.

Сообщенные Новиковым сведения о том, что И. Барков — автор «Краткой российской истории», составитель биографии Кантемира и примечаний к его сочинениям, а также их издатель, повторены были митрополитом Евгением Болховитиновым в его «Новом опыте Исторического словаря о российских писателях»: «Барков Иван Иванович, бывший переводчик при С.-Петербургской Академии Наук, обучался в Академической же гимназии. Из сочинений его известны: 1) *Сокращение Российской Истории от Рюрика до Петра Великого*; но оно не издано. 2) *Описание жизни Князя Антиоха Кантемира и примечания на его Сатиры, напечатанные* при сих же Сатирах в С.-Петербурге. 1762 г.»<sup>3</sup>

Кроме того, Евгений Болховитинов отметил подготовку Иваном Барковым к публикации Несторовой летописи, изданной Петербургской Академией в 1767 году. Источник этих сведений очевиден: Евгений Болховитинов опубликовал первые 10 букв «Нового опыта Исторического словаря...» в журнале «Друг просвещения» в 1805—1806 годах,<sup>4</sup> использовав при этом материалы, относящиеся к И. Баркову, из автобиографии Августа Шлецера, напечатанной впервые в 1802 году.<sup>5</sup> Автор «Нового опыта...» сам пишет об этом: «...г. Тауберт вознамерился издавать от Академии разные Русские летописи... Издание летописи Несторовой с Кенигсбергского списка препоручено было в 1767 году Баркову, но А. Л. Шлецер говорит, что Тауберт позволил издателю из подлинника иное выпустить, иное прибавлять и древний язык инде переводить на новейший, а чрез то де и самое издание испорчено...»<sup>6</sup>

Слова А. Шлецера об И. Баркове — дубликаторе Кенигсбергской летописи повлияли на оценку и других осуществленных им изданий. Способствовало этому и еще одно обстоятельство.

В 1866 году П. А. Ефремов задумал осуществить новое издание сатир А. Кантемира. Подготовить текст по первому изданию 1762 года взялся профессор В. Я. Стоюнин. Но вскоре академик А. А. Куник сообщил П. А. Ефремову, что обнаружен список сатир А. Кантемира, переписанный при Академии наук в 1755 году. При сверке первого листа набранного текста (по изданию 1762 года) с найденной рукописью были обнаружены значительные расхождения. П. А. Ефремов и В. Я. Стоюнин стали готовить новое издание сочинений А. Кантемира по академической рукописи 1755 года, высказав во введении ряд серьезных упреков в адрес И. Баркова — редактора первого русского издания сочинений А. Кантемира: «Сатиры его (А. Кантемира, — Г. М.) и некоторые из мелких стихотворений первоначально были изданы Императорскою Академиею наук в 1762 г., но И. С. Барков, которому тогда было поручено печатанье их, *переправил многие стихи, примечания почти все переделал по-своему*<sup>7</sup> (курсив наш, — Г. М.). В примечании на следующей странице предисловия сообщалось, что к «нынешнему тому» прилагаются два первых листа сатир А. Кантемира, отпечатанных по изданию 1762 года, для того чтобы при сравнении их с настоящим изданием было «нагляднее видно обращение Баркова с порученными ему для издания творениями Кантемира»<sup>8</sup> (курсив наш, — Г. М.).

Эта отрицательная характеристика Баркова-издателя после выхода в свет сочинений А. Кантемира под редакцией П. А. Ефремова утвердилась прочно и непоколебимо. В выпущенном в 1956 году «Библиотечкой поэта» «Собрании стихотворений» А. Кантемира (вступительная статья Ф. Я. Приймы, подготовка текста и примечания

<sup>2</sup> В. П. Семенников. Материалы для истории русской литературы и словаря писателей эпохи Екатерины II. Пгр., 1915, стр. 41. Е. С. Кулябко в настоящее время обнаружила в Архиве Академии наук СССР рукопись «Краткой российской истории», переписанную рукою И. Баркова (см.: Е. С. Кулябко и Н. В. Соколов а. И. С. Барков — ученик Ломоносова. В кн.: Ломоносов. Сборник статей и материалов, т. VI. М.—Л., 1965, стр. 200—206).

<sup>3</sup> Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. Сочинение митрополита Евгения. Изд. Москвитянина, т. I. М., 1845, стр. 49.

<sup>4</sup> См.: Биография Евгения митрополита Киевского, составленная М. Погодиным. В кн.: Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, стр. 9.

<sup>5</sup> August Ludwig Schlözer's öffentliches und privates Leben, von ihm selbst beschrieben. Göttingen, 1802.

<sup>6</sup> Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, стр. 9.

<sup>7</sup> Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. С портретом автора, со статьей о Кантемире и с примечаниями В. Я. Стоюнина. Редакция изд. П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. V.

<sup>8</sup> Там же, стр. VI.

ния З. И. Гершковича) многократно повторяется упрек И. Баркову в том, что он «весьма вольно обошелся с текстами Кантемира»<sup>9</sup> и что в издании 1762 года сатиры переданы «с искажениями».<sup>10</sup>

О «произвольной переделке Барковым многих стихов и примечаний» А. Кантемира пишет в своей книге «Антиох Кантемир и Петербургская Академия наук» и М. И. Радовский.<sup>11</sup>

Обвинения И. С. Баркова в искажении авторского текста А. Кантемира перекочевали из вышеназванных работ в статью Е. С. Кулябко и Н. В. Соколовой, специально посвященную Баркову.<sup>12</sup>

Действительно ли И. С. Барков, которому была поручена подготовка к изданию сатир А. Кантемира, грубо и произвольно исказил текст произведений и примечания к ним? Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сравнить издание 1762 года с рукописью, по которой оно готовилось, установить расхождение между ними и произвести анализ разночтений.

Обстоятельства появления рукописи А. Кантемира известны давно. Весною 1743 года один из ближайших сподвижников императрицы Елизаветы Петровны М. И. Воронцов получил из Парижа письмо, в котором русский посол А. Кантемир сообщил, что он «смелость принял отправить к вашему превосходительству три книги рукописные моего сочинения и переводу. 1. Сатиры мои, 2. Иустин историк, переведен с Латинского, да 3. перевод Греческих Анакреоновых песен, на Русских стихах. Все те книжки я смелость принял посвятить Ея Императорскому Величеству, и ваще превосходительство покорнейше прошу оные Ея Величеству поднести. Иустин и Анакреон подлинно печати достойны; что же принадлежит до моих Сатир и приложенных при сем стихах, Ея Императорское Величество изволит Сама судить, должно ли их в люди показати, или нет».<sup>13</sup>

О книге своих сочинений А. Кантемир писал и в следующем письме М. И. Воронцову, датированном 4-м апреля 1743 года: «Буде тотчас в Академию не будут отданы, то покорно прошу дозволить князь Никите Юрьевичу переписать книгу Сатир моих. Желал бы я, чтоб по меньшей мере все те три рукописные книги отданы были для сохранения в Императорскую библиотеку, понеже у меня столь исправной копии уже не осталось».<sup>14</sup>

Мы не знаем, при каких обстоятельствах были поднесены императрице Елизавете Петровне присланные из Парижа три сборника А. Кантемира и была ли переписана для Н. Ю. Трубецкого «книга Сатир». Но известно, что в 1755 году рукопись третьего из сборников А. Кантемира («Сатиры и другие стихотворческие сочинения князя Антиоха Кантемира с историческими примечаниями») была «списана при Академии».

Когда эта копия была передана для хранения в Академическую библиотеку — неясно. Она могла появиться в библиотеке либо вскоре после переписки, в те годы, когда как раз шло интенсивное пополнение фондов библиотеки,<sup>15</sup> либо после печатного издания 1762 года: по распоряжению Академии от 18 января 1748 года оригиналы всех работ, напечатанных в Академической типографии, поступали в Библиотеку. В Архиве Академии наук СССР имеются описи рукописей, переданных по этому распоряжению с 1748 по 1759 год; сведений же о передаче рукописей из типографии после 1759 года не сохранилось.<sup>16</sup>

По поводу того, почему только одна из трех книг, присланных А. Кантемиром в Академию наук, — «Сатиры и другие стихотворческие сочинения...» — оказалась переписанной и сохраняется, можно высказать только предположения. Так, Ч.-Л. Дрейдж полагает, что рукопись А. Кантемира, содержащая переводы Анакреонта и посланная М. И. Воронцову в марте 1743 года, была потеряна в Академии наук.<sup>17</sup> Однако наиболее вероятно, что сборнику сатир А. Кантемира было от-

<sup>9</sup> Антиох Кантемир. Собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1956, стр. 432.

<sup>10</sup> См. там же, стр. 442, 445, 448, 451, 453, 456—458.

<sup>11</sup> М. И. Радовский. Антиох Кантемир и Петербургская Академия наук. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 85.

<sup>12</sup> См.: Е. С. Кулябко и Н. В. Соколова. И. С. Барков — ученик Ломоносова, стр. 195, примеч. 31.

<sup>13</sup> Архив князя Воронцова, кн. 1. М., 1870, стр. 357.

<sup>14</sup> Там же, стр. 359.

<sup>15</sup> См.: В. А. Петров. История рукописных фондов Библиотеки Академии наук с 1730 г. до конца XVIII в. В кн.: Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук, вып. I (XVIII век). Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 230—242.

<sup>16</sup> См.: С. П. Луппов. Библиотека Академии наук в 1748—1765 гг. В кн.: История Библиотеки Академии наук СССР. 1714—1964. Изд. АН СССР, М.—Л., 1964, стр. 109.

<sup>17</sup> C.-L. Drage. The Anacreontea and 18-th Century Russian Poetry. «The Slavonic and East European Review», vol. XLI, № 96, December, 1962, p. 117.

дано предпочтение в связи с тем, что в начале 40-х годов XVIII века живо ощущалась нехватка произведений национальной русской литературы. Вспомним, какое впечатление произвела присланная из Германии ода Ломоносова «На взятие Хотина», с каким интересом читали его оды 1741—1742-го годов. В присланных из Парижа весной 1743 года «Сатирах и других стихотворческих сочинениях» А. Кантемира отразилась во всей полноте русская жизнь конца 20-х—начала 30-х годов XVIII века — борьба новых начал с варварской стариной, ее предрассудками и религиозным фанатизмом. Своей художественной стороной творчество А. Кантемира было органически связано с многовековой культурой русского народа, оно характеризуется тесной близостью с живыми источниками народного слова.

Именно этим поэзия А. Кантемира привлекала Ломоносова. С сатирами А. Кантемира он был знаком еще задолго до их издания. В 1748 году в отзыве о «Двух эпистолах» А. П. Сумарокова, говоря о сатирических стихотворениях как о литературном жанре, Ломоносов ссылается на поэтическую практику А. Кантемира: «А по-неже таковые стихи... не взирая на такие сатиричества, у всех политических народов позволяются, и в российском народе сатиры князя Антиоха Дмитриевича Кантемира с общею апробациею приняты, хотя в них все страсти всякого чина людей самым острым сатирическим жалом пронизываются...»<sup>18</sup>

Особенно интересовал Ломоносова язык сочинений Кантемира. Набрасывая план изучения переводов и размышляя над языковой практикой предшествующей эпохи, Ломоносов в своих заметках по этому поводу упоминает имя Кантемира: «5. Кантемир. Читать ведомости. Титулы. Деепричастия».<sup>19</sup>

Из списка книг, составленного Ломоносовым, следует, что он знал и первое издание Кантемира, вышедшее в Лондоне в 1749 году на французском языке.<sup>20</sup> Ломоносов видел в произведениях А. Кантемира «живое и нужное литературное наследие. Любовь к родине и вера в ее великое будущее, защита преобразований Петра I, пафос научного творчества и открытий, просветительские планы, направленные к „общей пользе“, борьба с ханжеством и клерикализмом — все эти особенности и свойства личности и творчества А. Кантемира были созвучны и Ломоносову».<sup>21</sup> Ф. Я. Прийма считает, что «есть веские основания предполагать, что Ломоносов принимал видное участие в издании сатир Кантемира 1762 года». «В этой связи, — пишет исследователь, — полезно будет указать на то, что отправленное 27 февраля 1762 года из академической канцелярии в типографию приказание об издании сатир Кантемира было подписано М. Ломоносовым и Я. Штелином».<sup>22</sup>

Осуществить первое русское издание сатир А. Кантемира удалось лишь спустя 19 лет после того, как они были присланы из Парижа. В феврале 1762 года советники Канцелярии Петербургской Академии наук И. И. Тауберт, унтер-библиотекарь, ведавший к тому же издательскими делами Академии в «новой типографии», обратился к президенту Академии К. Г. Разумовскому с предложением издать «манускрипт всех покойного князя Антиоха Дмитриевича Кантемира сатир и прочих стихотворческих сочинений с примечаниями, присланной сюда от самого автора».<sup>23</sup> В феврале же 1762 года последовало распоряжение К. Г. Разумовского печатать сатиры А. Кантемира; на его основании был составлен ордер, подписанный Ломоносовым и Штелином: «В силу письменного повеления его высокографского сиятельства Академии господина президента приказали сатиры и прочие стихотворческие сочинения с примечаниями покойного князя Кантемира напечатать в новой типографии по желанию господина Канцелярии Советника Тауберта на его коште и по объявлению его тысячу двести экземпляров».<sup>24</sup> В сентябре 1762 года И. Акимов сообщил, что «онья сатиры состоят из двадцати шести листов в большую квартиру».<sup>25</sup> 18 октября последовало указание: «Велено онья сатиры из типографии отдать в книжную лавку комиссару Зборомирскому».<sup>26</sup>

Во всех документах, касающихся издания сатир А. Кантемира 1762 года, отсутствует указание о том, что в подготовке их к печати принимал участие И. Барков. Нет его и в печатном издании. Первым об этом упомянул, как уже говорилось, Н. И. Новиков в «Новом опыте Исторического словаря о российских писателях»: «... сочинил он (И. Барков, — Г. М.) описание жизни Князя Антиоха Кантемира и на Сатиры его примечания».<sup>27</sup> Примечания к сатирам были составлены, как мы

<sup>18</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 621.

<sup>19</sup> Там же, т. VII, стр. 767.

<sup>20</sup> См.: Г. М. Коровин. Библиотека Ломоносова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 419.

<sup>21</sup> Ф. Я. Прийма. Антиох Дмитриевич Кантемир. В кн.: Антиох Кантемир. Собрание стихотворений, стр. 49.

<sup>22</sup> Там же, стр. 48—49.

<sup>23</sup> Архив Академии наук СССР (далее — ААН), ф. 3, оп. 1, № 267, л. 108.

<sup>24</sup> Там же, № 473, л. 38.

<sup>25</sup> Там же, л. 110.

<sup>26</sup> Там же, л. 110 об.

<sup>27</sup> Материалы для истории русской литературы, стр. 13.

знаем, самим А. Кантемиром, который считал их неотъемлемой частью самих произведений. Сведения о том, что И. Барков «сочинил... описание жизни князя Антиоха Кантемира», Н. И. Новиков почерпнул, по-видимому, из «словесных» источников. Вероятно, он узнал об этом от самого И. Баркова, с которым мог встречаться до трагической кончины последнего в 1768 году. Естественно полагать, что именно личным знакомством с И. Барковым<sup>28</sup> объясняется обрисовка Н. И. Новиковым свойств характера и склада ума бывшего академического копииста и переводчика: «... сей человек был острый и отважный».

Какую же работу провел И. Барков над рукописью сочинений А. Кантемира? Мы имеем возможность подвергнуть это анализу, сверив издание 1762 года с копией, «списанной при Академии» в 1755 году.<sup>29</sup>

Работа И. Баркова над изданием сочинений А. Кантемира включала несколько аспектов: составление биографии писателя, подготовка текстов литературных произведений и редактирование примечаний к ним.

О характере работы И. Баркова над биографией А. Кантемира, которой открывается издание его сатир 1762 года, первым высказался Е. Болховитинов: «Сатиры (Кантемира, — Г. М.) незадолго до смерти его в Париже, с рукописи русской переведены италианским аббатом де-Гваско, приятелем его, на италианский язык, с помощью его самого; а после смерти, в 1745 г., италианец сей перевел их на французский язык и напечатал в Лондоне, в 1750 г., с избранными из подлинника примечаниями и с пространным описанием жизни автора. В сем жизнеописании помещено много весьма любопытных политических известий о происшествиях, современных автору, и о его дипломатических действиях, а русское жизнеописание, напечатанное при сатирах его, есть только сокращение с оного» (курсив наш, — Г. М.).<sup>30</sup> Барков не упоминает имени автора французского жизнеописания.<sup>31</sup>

Д. Д. Шамрай указал общее направление переработки И. Барковым французского жизнеописания: «Краткое описание жизни автора восходит к „Vie du prince Antiochus Cantemir“, но переведено с большими пропусками всего того, что относится к русской истории в промежуток времени от смерти Петра II до вступления Елизаветы Петровны на престол».<sup>32</sup>

И. Барков не только исключил страницы французской биографии А. Кантемира, которые относились к периоду от 1730 по 1741 год. Он привнес некоторые новые черты в описание жизни поэта, на которых мы кратко остановимся, так как они в известной степени объясняют приемы его редакторской работы над текстами сочинений и примечаний.

Начало французской и русской биографий абсолютно идентично.<sup>33</sup>

Близко к французскому тексту передает И. Барков описание первых лет жизни А. Кантемира, отношение Петра I к его отцу, Дмитрию Кантемиру, обстоятельства Прутского похода 1711 года. Рассказывая о «склонности» Антиоха Кантемира к наукам и о занятиях его в Петербургской Академии наук, И. Барков приводит иную, по сравнению с французским оригиналом, дату ее основания. В жизнеописании, составленном аббатом Гуаско, сказано: «L'établissement, que le Czar fit en 1725 de l'Academie Impériale de St. Petersbourg, anima son émulation».<sup>34</sup> И. Барков передает этот текст так: «Учреждение в 1724-м году Санктпетербургской Императорской Академии наук возбудило в нем еще большую ревность к учению» (стр. 4). И. Барков

<sup>28</sup> О личном знакомстве Н. И. Новикова с И. С. Барковым говорит М. М. Штранге. См.: Демократическая интеллигенция России в XVIII веке. М., 1965, стр. 229.

<sup>29</sup> И. Тауберт упоминает еще «свой список сочинений А. Кантемира». По-видимому, речь идет о том же списке 1755 года: будучи унтер-библиотекарем, Тауберт считал, по словам Ломоносова, что взял библиотеку «в приданое», женившись на дочери Шумахера (см.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 311).

<sup>30</sup> Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, стр. 269.

<sup>31</sup> Академик М. П. Алексеев отметил, что Е. Болховитинов первый отождествил автора жизнеописания А. Кантемира с Гуаско, а И. Барков — «переводчик краткого извлечения из него» — не знал имени автора биографии, приложенной к лондонскому изданию (М. П. Алексеев. Монтеस्कье и Кантемир. «Вестник Ленинградского университета», 1955, № 6, стр. 70—72).

<sup>32</sup> Д. Д. Шамрай. Из истории цензурного режима Екатерины II. Архивно-библиографические разыскания (1762—1783 гг.). Л., 1947. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук (ГБЛ.  $\frac{ДК\ 48}{206}$ , стр. 39).

<sup>33</sup> См.: *Satyres de monsieur le prince Cantemir. Avec l'histoire de sa vie. Traduites en Francois. Londres, 1749, p. 15*; Сатиры и другие стихотворческие сочинения князя Антиоха Кантемира, с историческими примечаниями и с кратким описанием его жизни. СПб., 1762, стр. 1 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>34</sup> *Satyres de monsieur le prince Cantemir, p. 34.*



исправил 1725 год на 1724-й исходя из того, что указ об основании Академии наук в С.-Петербурге опубликован 22 января 1724 года.<sup>35</sup> В соответствии с этим и в «Краткой хронологической росписи дел Петра Великого», составленной в Петербурге при участии Ломоносова и посланной по его настоянию Вольтеру, который в это время работал над «Историей России при Петре Великом», учреждение Академии наук в Петербурге помещено под 22 января 1724 года.<sup>36</sup> И. Барков был хорошо знаком с этой «Краткой хронологической росписью дел Петра Великого», так как почти одновременно с подготовкой к изданию произведений А. Кантемира он работал над составлением «Сокращенной российской истории», которая была включена, как уже упоминалось, во второе издание книги Гилмара Кураса «Сокращенная универсальная история». «Сокращенную российскую историю» И. Барков заканчивал погодной росписью дел Петра Великого;<sup>37</sup> по этому документально обоснованному материалу он мог легко проверить и «хронологическую канву» «жизнеописания» А. Кантемира, приложенного к лондонскому изданию его «Сатир».

В «Житии князя Антиоха Дмитриевича Кантемира» иначе характеризуется и русская поэтическая традиция. Приведем для сравнения французский текст жизнеописания, его дословный перевод и отрывок текста «Жития», в котором говорится о русских предшественниках А. Кантемира.

Vie du prince Antiochus  
Cantemir

Житие князя Антиоха  
Димитриевича Кантемира

... Mais avant lui on n'avoit point fait d'Ouvrages suivis en Vers Russiens. Le seul (Mr. Trediacofski Secrétaire de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg), qui s'étoit hazardé à versifier n'avoit fait que des Chansons, quelques Odes à la louange de la Cour, et quelques Epigrames, et il ne reussit que médiocrement.<sup>38</sup>

Что касается до сложения его стихов, то он последовал в том древнему в России употреблению. Бывшие прежде его стихотворцы, как Симеон Полоцкий, который в 1680-м году Псалтырь преложил стихами, и Максимович, издавший по алфавиту Жития святых, о котором сатирик в сатире четвертой под стихом 143-м упоминает, и другие наблюдали токмо известное число слогов с некоторым сечением, разделяющим каждый стих на два полустигшия, оканчивая согласным падением слогов или рифмою; по чему оные их стихи были бесстошные, какими и сатиры князя Кантемира писаны (стр. 7).

Почему Баркову потребовалось менять характеристику литературного процесса конца XVII—первых десятилетий XVIII века? Из французской биографии Кантемира следует, что в России не было национальной поэтической традиции. Непосредственным предшественником А. Кантемира назван В. К. Тредиаковский. В русском «Житии» сказано о том, что А. Кантемир «последовал в том (в сложении стихов, — Г. М.) древнему в России употреблению». Он связан с «прежде бывшими стихотворцами», среди которых первым назван Симеон Полоцкий — автор «Псалтыри рифмоторной» и черниговский архиепископ Иоанн Максимович, издавший в 1705 году в азбучном порядке Жития святых, изложенные виршами. Упоминание о Максимовиче И. Барков извлекает из IV сатиры А. Кантемира, где автор иронически говорит о тех, «что по целой азбуке святых житье водят». О Симеоне Полоцком А. Кантемир не упоминает ни разу. Если учесть при этом, что биография А. Кантемира составлялась его близким другом Гуаско при активном содействии самого автора, о чем говорится в предисловии к изданию<sup>39</sup> и что подтверждено новейшими разысканиями Х. Грасгофа,<sup>40</sup> то следует сказать, что нужно было иметь серьезные основания, чтобы решиться на такое изменение в тексте французского жизнеописания А. Кантемира.

Можно предположить, что мысль о переделке именно этого отрывка могла быть подсказана И. Баркову Ломоносовым, который, как известно, был очень озабочен

<sup>35</sup> Полное собрание законов Российской империи с 1649 года, т. IV, № 4443.

<sup>36</sup> Tables chronologique des Faite Memorables appartenants a l'histoire l'Empereur Pierre le Grand (Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее — ГПБ), библиотека Вольтера, № 242, т. I, л. 319 об.—320).

<sup>37</sup> Гилмара Кураса сокращенная универсальная история... СПб., 1762, стр. 389.

<sup>38</sup> Satyres de monsieur le prince Cantemir, p. 70—71. Перевод: ... До него в России не было стихотворных произведений: один Тредиаковский (секретарь Санктпетербургской Академии наук) отважился заниматься стихотворством, написал лишь несколько песен, несколько похвальных придворных од и несколько эпиграмм, но они принесли ему лишь посредственный успех.

<sup>39</sup> Satyres de monsieur le prince Cantemir, p. 7—14.

<sup>40</sup> См.: Helmut Grasshoff. A. D. Kantemir und Westeuropa. Berlin, 1966, S. 161—242.

правильной оценкой своих заслуг в области создания новой русской поэзии, отличающейся от творчества «прежде бывших стихотворцев», которые писали «бесспорными стихами, какими и сатиры князя Кантемира писаны». Мы помним, что в «Росписи сочинениям и другим трудам советника Ломоносова», составленной в начале 1764 года, Ломоносов так определил свое место в развитии русской поэзии: «Будучи еще в Германии, послал в Россию правила стихотворения, по которым и ныне все российский стихотворцы поступают с добрым успехом, и российская поэзия пришла в доброе состояние».<sup>41</sup> Эту же мысль о приоритете Ломоносова в создании новой русской поэзии высказал Андрей Шувалов в предисловии к «Оде на смерть господина Ломоносова, члена Академии наук в С.-Петербурге», выразив при этом мнение самого поэта,<sup>42</sup> которому был близок: «Правда, до Ломоносова у нас было несколько рифмачей, вроде князя Кантемира, Тредиаковского и др., но они находятся к Ломоносову в таком же отношении, как трубадуры к Мадербу».<sup>43</sup> Небезынтересно отметить, что Пушкин, оставивший черновые наброски об истории русской словесности, писал:

«Кан[темир]  
Лом[оносов].»

Влияние Кант[емира] уничтож[ается] Ломоносовым [Влияние] Тред[ьяковского уничтожается] его бездарностью».<sup>44</sup>

Таким образом, перерабатывая французское жизнеописание А. Кантемира, И. Барков учитывал достижения в области русской поэзии, которые были связаны с именем Ломоносова. И. Барков подчеркивал близость Кантемира и Ломоносова.

Еще более последовательно и целенаправленно он работал над примечаниями, составленными Кантемиром к своим сочинениям.

Прежде чем мы перейдем к характеристике изменений, внесенных И. Барковым в редактируемый текст, вспомним, что со времени создания произведений до подготовки их к печати прошло более двух десятилетий. За это время произошло много событий, изменилась политическая обстановка. Стремительное развитие науки и литературы преобразовало потребности читающей публики. Все это не могло не сказаться на редакторской работе И. Баркова.

Посылая в марте 1743 года сборник своих сочинений из Парижа в Петербург М. И. Воронцову, А. Кантемир, как следует из сопроводительного письма, просил поднести его императрице Елизавете Петровне, вступившей на престол в 1741 году в результате дворцового переворота.

Сборник сатир А. Кантемир открывал одой «Елизавете Первой, августейшей императрице и самодержице всероссийской, государыне всемилощивейшей». В примечании к оде было сказано: «Стихи сии, которыми Сатирик посвящает сатиры свои императрице Елизавете, посланы от него к приятелю в начале 1742-го года, мало спустя по благополучном ей императорского величества восшествии на престол».<sup>45</sup> В то время, когда сборник сатир А. Кантемира готовился к печати, Елизавета Петровна была уже покойной, на престоле царствовал Петр III, а с 28 июня 1762 года после дворцового переворота и убийства Петра III русской императрицей стала Екатерина II.

Учитывая эти изменившиеся политические обстоятельства, И. Барков в отличие от списка 1755 года поместил оду Елизавете Петровне перед сатирами, но после похвальных стихов А. Кантемиру Феофана Прокоповича и Феофила Кролика. Но это перемещение оды не расходилось с авторской волей, так как в лондонском издании сатир 1749 года, которое готовилось при жизни А. Кантемира и при его

<sup>41</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 399.

<sup>42</sup> Это не единственный пример того, как А. Шувалов в своем произведении воспроизводил мнения, суждения Ломоносова по тем или иным вопросам. Так, характеризуя перевод панегирика Петру, Шувалов писал: «Его „Похвальное слово Петру Великому“ справедливо рассматривается как достойная параллель „Панегирику Траяна“». Жаль, что это произведение обезображено иностранцем, не знавшим ни слова по-русски и плохо писавшим на своем родном языке» (М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. Составитель Г. Е. Павлова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 22). «Слово похвальное Петру Великому» Ломоносова было переведено на французский язык секретарем И. И. Шувалова Теодором Генрихом Чуди. Перевод этот не удовлетворил Ломоносова. На одном из экземпляров печатного французского перевода «Слова похвального...» (БАН.  $\frac{V. F. O}{II}$ ) сохранилась приписка, сделанная рукой Ломоносова: «Переведено плохо и вопреки возражениям автора». А. Шувалов знал скорее всего от самого Ломоносова его мнение о переводе, сделанном Т. Г. Чуди, которое и передал в предисловии к «Оде».

<sup>43</sup> М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников, стр. 23.  
<sup>44</sup> «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 438.

<sup>45</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, р. II, оп. 1, № 132, л. 11 (далее ссылки приводятся в тексте).

активном участии (о чем говорится во введении), ода Елизавете Петровне помещена также после стихов Феофана Прокоповича и Феофила Кролика.<sup>46</sup>

Изменившаяся историческая обстановка определила и переработку примечания к оде Елизавете Петровне: «Стихотворец, вознамерившись сатиры свои приписать блаженной памяти государыне императрице Елизавете Петровне, сочинил сии стихи вскоре по вступлении ея величества на престол, и в начале 1742 года переслал их к своему приятелю».

Аналогичные же исправления произведены в тексте примечаний к сатире VIII, в которых речь идет об императрице Анне Иоанновне:

Рукописная копия 1755 года

Ст. 127... Императрица Анна, будучи лучшей друг добродетели, знает ея слуг от изменников ея различать; и как тех награждает обильно, так сих ненавидит и презирает (л. 98 об.).

Издание 1762 года

Ст. 127... Императрица Анна, быв искреннейшим другом добродетели, знала ея слуг от изменников различать, и как тех щедро награждала, так сих ненавидела и презирала (стр. 139).

Исправлению были подвергнуты те места примечаний к текстам произведений, в которых А. Кантемир говорил от своего лица. Во всех подобных случаях И. Барков произвел замену, и там, где звучал прямой авторский голос, появилась нейтральная описательная форма.

Вот, например, вступительное примечание к VII сатире:

Рукописная копия 1755 года

Мало бы на то целой книги, не только стихков с триста, которые в забаву писаны во время его посольства при Французском дворе 1739 года (л. 83 об.).

Издание 1762 года

Мало бы на то целой книги, не только стихков с триста, которые для забавы писаны, во время Авторова посольства при Французском дворе 1739-го году (стр. 115).

Ряд мелких и малозначительных примечаний, в которых содержались общеизвестные сведения, И. Барков исключил из издания: «Часовник. Издетская молебная книга» (сатира VII, ст. 2, л. 83 об.); «Творец-Бог» (сатира V, ст. 701, л. 76); «Красной цвет стыда. Краска, которую стыд в лице производит» (сатира VIII, ст. 50, л. 96); «Псалтырь и послания, то есть книга царя Давида и апостолов послания» (сатира I, ст. 179, л. 21); «И один слуга тебя лишь боялся. Один не два, не три, которых ты не имеешь» (сатира VI, ст. 148, л. 83); «В зеленом кафтане. Российские пехотные полки все одеты зелеными кафтанами и с красными обшлагами и воротниками» (сатира V, ст. 711, л. 76).

Некоторые примечания были доработаны: в них внесены уточнения и новые сведения по тем вопросам, которых касался А. Кантемир.

В примечании к 6-й строфе III сатиры, посвященной «Феофану Архиепископу Новгородскому», сообщается о том, что ему принадлежит сочинение, изданное сначала на русском языке, а потом переведенное на латинский — «Слезы российскийския, то есть описание болезни и смерти Петра I». В издании сатир А. Кантемира 1762 года к этому примечанию добавлены сведения об издании проповедей Феофана Прокоповича 1760 и 1761 годов.

Рукописная копия  
1755 года

6. Слезы Российския, то есть описание болезни и смерти Петра Великого. Переоначалное на Русском языке, с которого сочинитель сам перевод издал на Латинском в 1725 (л. 39).

Издание 1762 года

6. *Плачь России*) То есть описание болезни и кончины Петра Великого, которое сначала издано на Российском языке, а после самим сочинителем переведено на Латинской, под титулом *Lacrymae Roxolanae*, в 1725-м.

Некоторые из особого почтения к памяти Феофановой, а нарочито для прославления его разума и трудов, вознамерились собрав все его сочинения издать оныя в печать, как уже две части его проповедей и действительно напечатаны в сухопутном шляхетном Кадетском корпусе в 1760-м и 1761-м годах (стр. 40).

<sup>46</sup> В лондонском издании 1749 года в отличие от академического издания 1762 года первыми напечатаны стихи новгородского архимандрита Феофила Кролика, а затем Феофана Прокоповича. Издание 1762 года открывается стихами Феофана Прокоповича.

В ряде случаев, внося те или иные изменения в тексты Кантемира, И. Барков как бы реализует замечания самого автора, изложенные в его примечаниях. Примечания же он опускает.

## САТИРА VI

(строки 35—38)

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Утро всьо торча в ногах с холопы в беседе,	Полдни торчать на ногах с холопы в беседе
Ни сморкнуть, ни кашлянуть смея. По обеде	Ни сморкнуть, ни кашлянуть смея. По обеде
Таже жизнь до вечера...	Таже жизнь до вечера...

(стр. 107)

*Примечание:*

Ст. 35. Торча в ногах. Чаю обыкновенно говорят торча на ногах, а не в ногах (л. 78 об.).

## САТИРА VIII

(строка 75)

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
И спина гньотся ему; в отказе зазору Не знает...	И спина гнется его; в отказе зазору Не знает...

(стр. 136)

*Примечание:*

Ст. 75. И спина гньотся ему: ему вместо его. Так часто и некрасиво дательный вместо винительного употреблять можно (л. 96 об.).

Количество подобных примеров можно значительно умножить.

Подготавливая к изданию сочинения А. Кантемира, И. Барков провел большую работу над литературным языком произведений, приблизив его к требованиям филологической науки 50-х годов XVIII века. Эти требования, отвечающие реальным историческим условиям развития русского языка, были изложены в трактате Ломоносова «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», опубликованном впервые в первом томе его «Собрания разных сочинений в стихах и в прозе» 1757 года.

В этой работе Ломоносов ставил и разрешал три основные проблемы: проблему сочетания церковнославянских и русских народных элементов в составе русского литературного языка, проблему разграничения литературных стилей и проблему классификации литературных жанров.

Выделив «из речений славяно-российских» «высокий, посредственный и низкий» стили, Ломоносов рекомендует «средним штилем» писать «стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии». Этот «штиль» должен состоять «из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым».<sup>47</sup>

Учитывая эти требования, представляемые к языку литературных сочинений, И. Барков бережно произвел стилистическую правку. Он устранил слишком натуралистические слова и понятия, каковые, по выводу Ломоносова, могут иметь место только в «комедии, увеселительной эпиграмме, песне». Здесь «простонародные низкие слова могут иметь... место по рассмотрению».<sup>48</sup>

## ПРИМЕЧАНИЕ К V САТИРЕ:

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Ст. 402. Плешиво щастье ему показало темя. Стихотворцы описуют щастие с плешивою ѳоловою, оставя косу волос на самом только лбу, для того говорят, что надобно щастье хватать пока	Ст. 402. Плешиво щастье ему показало темя) Стихотворцы описывают щастие с плешивою головою, оставя пук волос на самом только лбу, и для сей причины говорят, что надобно щастье

<sup>47</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 589.

<sup>48</sup> Там же, стр. 589—590.



«Российской грамматики» Ломоносов так формулирует свои выводы о характере звательного падежа в современном ему русском языке: «Звательные падежи (и в единственном и множественном числе, — Г. М.) подобны именительным».<sup>52</sup>

И. Барков был хорошо знаком с «Российской грамматикой» Ломоносова. В 1756 году, как это видно из его «доношения» в Канцелярию Академии наук, он дважды переписывал этот труд Ломоносова.<sup>53</sup> Таким образом, И. Барков значительно раньше, чем его современники, увидевшие печатное издание «Российской грамматики» Ломоносова в начале 1757 года, ознакомился с новейшей теорией грамматической науки, отразившей формы словоизменения русского литературного языка середины XVIII века.

Удобрение звательного падежа именительному в соответствии с «Российской грамматикой» Ломоносова привело к тому, что в издании сочинений А. Кантемира 1762 года были произведены такие замены:

## ПЕСНЬ II

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Видишь, Никито, как крылато племя... (л. 101 об.)	Видишь, Никита, как крылато племя... (стр. 146)

## САТИРА IV

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Музо! не пора ли слог отменить твой грубый (л. 52)	Муза! не пора ли слог отменить твой грубый. (стр. 59)
Музо, свет мой! слог твой мне творцу ядовитый (л. 53)	Муза, свет мой! слог твой мне творцу ядовитый... (стр. 60)
Зачнем, Музо, в похвалах перья притушляти (л. 54)	Зачнем, Муза, в похвалах перья притушляти... (стр. 63)

В VII главе «Российской грамматики» Ломоносова написание имен числительных рекомендуется производить в соответствии с их стилистической функцией. Так, числа от одиннадцати до девятнадцати «в важных материях» «составляются... приложением *надесять*». В качестве примера Ломоносов называет: «*Карл вторьнадесять*, а не *двенадцатой*; *Лудвиг пятынадесять*, а не *пятнатцатой*».<sup>54</sup>

Сам Ломоносов строго соблюдал это правило и в литературных и в исторических сочинениях. И. Барков в соответствии с требованием «Российской грамматики» Ломоносова вносит исправление в 54-е примечание к IV сатире А. Кантемира:

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Лудовик XIV, король французской насладився его стихами... (л. 53 об.)	Лудовик четвертый на десять, ко- роль Французской, особливо доволен бу- дучи его стихами... (стр. 62).

На характере редактирования И. Барковым сочинений А. Кантемира сказалось его знание не только филологических работ Ломоносова.

Так, в примечание к 44-му стиху VI сатиры внесены уточнения, основанные на исторических трудах Ломоносова, в первую очередь на его «Древней российской истории» и «Кратком российском летописце».

Рукописная копия 1755 года	Издание 1762 года
Ст. 44. Моложе Владимирера однем только годом. То есть, что род моложе Владимера Российскаго Самодержца од-	Ст. 44. Моложе Владимира одним только годом) То есть, род его начался год только спустя после Владимира, Рос-

<sup>52</sup> См.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 440, 442, 443.

<sup>53</sup> «По резолюции Канцелярии Академии наук велено мне быть в доме коллежского советника и профессора Ломоносова для переписки „Российской грамматики“, которая мною и переписана уже двекратно» (ААН СССР, ф. 3, оп. 1, № 210, л. 281); см. также: В. Н. Макеева. История создания «Российской грамматики» М. В. Ломоносова, стр. 53—55.

<sup>54</sup> См.: М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 476.

нем только годом. Владимир начал один царствовать около 982 года по Христе. Русской истории, стр. 54. Синописис (л. 78 об.).

сийского Самодержца. Владимир один начал владеть Россиею около 982-го года после Рождества Христова (стр. 107).

Казалось бы, что И. Барков здесь произвел очень незначительное изменение: вместо фразы «Владимир начал один царствовать» написано: «Владимир один начал владеть Россиею». Но сколь серьезным был вопрос о понимании и оценке событий русской истории X века, свидетельствует полемика, возникшая в 1747 году между П. П. Крещининым и Г. Ф. Миллером. В этом споре принял, как известно, участие и Ломоносов. По поводу тезиса Крещинина: «Владимир Святославич, великий князь Киевский, был царь, венчан царским венцом и помазан...» — Ломоносов писал: «А что все великие князи от Владимира до царя Ивана Васильевича были цари, венчаны венцом царским и помазаны, того господин Крещинин не доказал». <sup>55</sup> В соответствии с этим выводом Ломоносов сформулировал и введение к VII главе «Древней российской истории», где речь идет «О княжении Владимирове». В «Кратком российском летописце» Ломоносов также не называет Владимира I царем. <sup>56</sup> И. Барков, составивший на материале исторических трудов Ломоносова «Сокращенную российскую историю», которой заканчивалось издание 1762 года «Сокращенной универсальной истории» Гилмара Кураса, писал, что Владимир «по смерти брата своего Ярополка... овладел один всею Россиею» (курсив наш, — Г. М.). <sup>57</sup>

Обратим внимание еще на одну деталь. В примечании А. Кантемира дана ссылка на «Синописис». Эту ссылку И. Барков снимает. После выхода в свет в 1760 году «Краткого российского летописца» — исторического сочинения Ломоносова, знаменующего новый этап в развитии русской науки, компилятивный труд киевского монаха Иннокентия Гизеля терял свое значение. Естественно, что ссылка на «Краткий российский летописец» не могла занять место ссылки на «Синописис русской истории»: А. Кантемир умер за 16 лет до выхода из печати книги Ломоносова.

Историческими трудами Ломоносова руководствовался И. Барков и тогда, когда вносил изменения в примечания к стиху 366 II сатиры А. Кантемира:

Рукописная копия 1755 года

Ст. 366. Когда Русь Греки крестить стали. Российской народ в христианскую веру начал приходить в царство Ольгино лета Христова 955 (л. 37).

Издание 1762 года

Ст. 366. Когда Русь стали крестить Греки) Российский народ, по свидетельству Несторову, начал приходить в Христианскую веру в царство Ольгино в 955-тое лето после рождества Христова (стр. 37).

Из какого источника почерпнул И. Барков сведения о том, что именно в летописи Нестора содержатся сведения о крещении княгини Ольги в 955 году?

В вышедшей в майском номере журнала «Ежемесячные сочинения» (1755) статье Г. Ф. Миллера содержится упрек Нестору, допустившему ряд ошибок в летоисчислении. Г. Ф. Миллер предлагает «за дело нужное... рассмотреть, не требует ли какого исправления летоисчисление при великой княгине Ольге, преподобным Нестором употребленное». <sup>58</sup>

В «Кратком российском летописце» Ломоносов, сообщая краткие сведения об исторических событиях, не указывает источников этих сведений. Что же касается «Древней российской истории», то и самый ее текст, и многочисленные примечания содержат ссылки на летописи Нестора. Рассказывая о поездке княгини Ольги в Царьград, Ломоносов прямо указывает, что в 955 году, «по свидетельству Несторову», она «обратила мысли к христианскому закону, в котором больше человечества усмотрела, нежели в варварском прежнем невежестве». <sup>59</sup>

Повестью о событиях, сопутствующих крещению Ольги (сватовстве к ней греческого императора), Ломоносов хотя и подвергает сомнению историческую достоверность рассказа, однако и в этом случае указывает, что источником его послужило свидетельство летописца Нестора: «Маловероятное обстоятельство при крещении сея государыни повествует Нестор, то есть о пленении любовию греческого царя к Ольге...» <sup>60</sup>

Первые две части I тома «Российской истории» были закончены к 1758 году; в октябре того же года они поступили в Академическую типографию. В марте

<sup>55</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 9.

<sup>56</sup> Там же, стр. 299.

<sup>57</sup> Гилмара Кураса сокращенная универсальная история... стр. 360.

<sup>58</sup> Сумнительства, касающиеся до российской истории. «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие», 1755, май, стр. 402.

<sup>59</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 235.

<sup>60</sup> Там же, стр. 236.

1759 года Ломоносов взял из типографии свою работу, полагая переделать тип примечаний. В феврале 1759 года Академическая Канцелярия дала указание И. Баркову ежедневно после полудня ходить к Ломоносову для переписки «Российской истории» и выполнения других его поручений.<sup>61</sup>

Следовательно, на любом из этапов работы Ломоносова над «Российской историей» И. Барков, который в течение многих лет переписывал его труды, имел возможность познакомиться с этим замечательным сочинением и почерпнуть оттуда ряд важнейших сведений.

При редактировании сочинений Кантемира Барков учитывал также и труды Ломоносова в области естественных наук. В качестве примера мы остановимся на изменениях, произведенных Барковым в примечаниях к заключительным строфам «Песни IV. («В похвалу наук»».<sup>62</sup>

Речь идет о примечаниях к следующим стихам:

В воздух, в светила, на край неба всходим,  
И путь и силу числим скоротечных  
Телес, луч света делим в цветны части;  
Чувствует тварь вся силу нашей власти.

(стр. 156)

А. Кантемир комментирует 88-ю и 89-ю строфы IV песни так:

Рукописная копия 1755 года

Ст. 88. И путь и силу числим скоротечных телес. Числим дорогу и силу взаимную небесных телес, каковы суть планеты, звезды неподвижные и кометы. Новые астрономы в том дивную удачу имели, и наипаче в том преуспел англичанин Ньютон.

Ст. 89. Луч солнца делим в цветны части. Естли в темной горнице впустишь луч солнца чрез малую скважину на требочное стекло, которое обыкновенно призмю, а у нас райком называют, луч тот, преломися, разделится на семь других лучей, из которых один фиалковой, другой пурпуровой, третей голубой, четвертый зеленой, пятый желтой, шестый рудожелтой, седьмой красной. Сие явление первый усмотрел и исследовал вышеупомянутой знаменитой английской философ Ньютон (л. 107 об.).

Издание сочинений 1762 года

Ст. 88. *И путь и силу числим скоротечных телес*) Исчисляем пути и взаимную силу небесных тел, каковы суть планеты, неподвижные звезды и кометы.

Ст. 89. *Луч солнца делим в цветны части*) Естли в темную горницу солнечной луч сквозь малую скважину пропустить так, чтоб оной падал на призматическое или трегранное стекло, которое мы *райком* называем; то он преломясь разделится на семь других лучей разных цветов, а имено на фиалковой, пурпуровой, голубой, зеленой, желтой, рудожелтой и красной. Сие явление первый усмотрел и исследовал славной аглинской философ Невтон (стр. 156—157).

М. И. Радовский в упомянутой работе высказал мысль о том, что в данном случае Барков, переделывая примечание, преследовал цель облегчить «понимание закона всемирного тяготения и открытия Ньютона, касающегося солнечного спектра».<sup>63</sup> Нам представляется однако, что И. Барков руководствовался не только стремлением облегчить понимание научных вопросов, но вносил также известные коррективы в оценку заслуг Ньютона. В самом деле, в примечании к строфе опущена целая фраза: «Новые астрономы в том дивную удачу имели, и наипаче в том преуспел англичанин Ньютон»; эпитет «знаменитый» изменен на «славный».

И в этом случае И. Барков руководствовался мнением на этот счет Ломоносова, изложенным в его естественнонаучных трудах.

Известно, что Ломоносов настороженно относился к гипотезе Ньютона, в которой отождествлялась сила тяжести на земле с космической силой, приводящей в движение небесные тела, — с тяготением. Еще более скептически он воспринимал открытие Ньютона относительно преломления лучей. В своей работе «Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее, в Публичном собрании имп. Академии наук июля 1 дня 1756 года говоренное Михайлом Ломоносовым» он специально охарактеризовал «два главнейших» течения в науке, изучающей природу света: «... первое — Картезиано, от Гугения подтвержденное и изъясненное, второе — от Гассенда начавшееся и Невтоновым согласием и истолкованием важ-

<sup>61</sup> См.: Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. Под ред. А. В. Топчиева, Н. А. Фигуровского и В. Л. Ченакала. Изд. АП СССР, М.—Л., 1964, стр. 306.

<sup>62</sup> См. об этом также: М. И. Радовский и Антиох Кантемир и Петербургская Академия наук, стр. 84—85.

<sup>63</sup> Там же, стр. 85.



ность получившее».<sup>64</sup> Ломоносов считает, что «правила преломления лучей, Ньютоном изобретенные..., основаны на подобном произвольном положении о притягательной тел силе, которое знатнейшие ныне физики по справедливости отвергают, как потаенное качество, из старой Аристотельской школы к помешательству здравого учения возобновленное».<sup>65</sup> Сам Ломоносов разделял точку зрения «славного физика и трудолюбивого испытателя природы цветов Мариотта», который «исправить Невтонову теорию о разделении света преломленным лучей на цветы старался и только утвердить, что в натуре три, а не семь главных цветов».<sup>66</sup>

Работа Ломоносова «Слово о происхождении света...» была написана в начале 1756 года; 1 июля того же года она была прочитана Ломоносовым в Публичном собрании Академии наук и в 1757 году издана. В том же 1757 году «Слово» было перепечатано в 1-й книге «Собрания сочинений в стихах и в прозе», изданного Московским университетом. Весь этот том переписывал на белом И. Барков, как следует из его «Доношения» от 2 мая 1756 года.<sup>67</sup> Таким образом, и с этим трудом Ломоносова И. Барков имел возможность познакомиться в рукописи. Но И. Барков не имел специальной подготовки для того, чтобы самостоятельно разобраться в сложных вопросах физических исследований. Очевидно, что редактирование примечаний А. Кантемира, касающихся естественнонаучных воззрений середины XVIII века, не могло производиться И. Барковым без участия Ломоносова.

В течение почти двух десятилетий с 1748 года И. Барков был тесно связан с Ломоносовым, который неизменно оказывал ему свое внимание и поддержку. И. Барков несомненно испытывал влияние своего гениального современника. Не случайно поэтому в своих литературных опытах И. Барков не выходил за пределы подражания поэтической системе, выработанной Ломоносовым. Все его «стихотворения», начиная с официальной оды Петру III и кончая эротическими рукописными стихами, посвященными, как писал Н. И. Новиков, Вакху и Венере, обнаруживают очевидные следы воздействия литературного стиля Ломоносова.

Переписывая его труды, И. Барков ранее других своих современников приобщался к высшим достижениям научной мысли середины XVIII века в самых разнообразных ее областях и в своих работах неизменно исходил из новаторских идей Ломоносова.

Подготавливая к печати собрание оригинальных сочинений А. Кантемира, написанных автором в 20—30-е годы XVIII века, И. Барков соотнес их с уровнем научно-эстетической мысли последующего исторического периода — 40—60-х годов XVIII века.

К сожалению, мы еще очень мало знаем о том, как готовились издания XVIII века, какие требования предъявлялись к редакторам, каковы были пределы редакторского вторжения в авторский текст.<sup>68</sup> Конкретное сопоставление рукописной копии 1755 года с изданием сочинений А. Кантемира 1762 года исключает вывод о произвольной переложке и грубых искажениях текста и примечаний к ним, допущенных И. Барковым. Речь может идти только о «доведении» сочинений А. Кантемира до уровня эстетических и научных требований последующей эпохи. А вопрос о пределах этого «доведения»<sup>69</sup> может быть решен только исторически, с учетом всего обширного материала русской литературы, изданной в XVIII веке, начиная с петровской эпохи и до конца века, ознаменовавшегося публикацией величайшего памятника русской литературы древнейшей поры — «Слова о полку Игореве».

<sup>64</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 318.

<sup>65</sup> Там же, стр. 319—320.

<sup>66</sup> Там же, стр. 334.

<sup>67</sup> ААН СССР, ф. 3, оп. 1, № 210, л. 281.

<sup>68</sup> Даже в наше время вопрос об изданиях произведений XVIII века является спорным; об этом свидетельствуют статья П. Н. Беркова «Издания русских поэтов XVIII века» (в кн.: Издание классической литературы. Из опыта «Библиотеки поэта». Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 59—136) и ответ на эту статью А. А. Морозова — «О воспроизведении текстов русских поэтов XVIII века» («Русская литература», 1966, № 2, стр. 175—193).

<sup>69</sup> П. А. Ефремов, обвинявший И. Баркова в нарушении авторского текста А. Кантемира, в своих публикациях писателей XVI—XIX веков допускал «конъектуры, не подкрепленные анализом рукописей..., самовольно вносил изменения и дополнения» (В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро, М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 177). По словам П. Н. Беркова, П. А. Ефремов не соблюдал единых текстологических принципов и производил контаминацию разных редакций (П. Н. Берков, Издания русских поэтов XVIII века, стр. 91—93).

И. Ю. ЛЕБЕНКА

**ПИСЬМО Н. КАРАМЗИНА К ПОПЕЧИТЕЛЮ  
ВИЛЕНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА КНЯЗЮ А. ЧАРТОРЫЙСКОМУ**

В Центральном государственном историческом архиве Литовской ССР, в фондах Виленского университета, хранится письмо Н. Карамзина к министру иностранных дел России, попечителю Виленского университета и учебного округа князю А. Чарторыйскому.<sup>1</sup>

Как следует из этого письма, А. Чарторыйский, приступив к попечительству над вновь учрежденным Виленским университетом, в первой половине 1804 года обратился к Н. Карамзину с просьбой рекомендовать кого-либо на должность «профессора словесности».

Письмо Н. Карамзина свидетельствует о том большом внимании, с которым он отнесся к нуждам нового высшего учебного заведения.

В начале 1805 года ординарным профессором российской словесности Виленского университета был избран не упомянутый в письме Н. Карамзина Е. Баккаревич, а директор училищ Казанской губернии И. Чернявский — сторонник нового направления в русской литературе, проработавший впоследствии в университете до 1820 года. Так как письмо Н. Карамзина присоединено к делу «О выборе в профессора русского языка и словесности Чернявского», не исключена возможность, что и Чернявский мог быть рекомендован Н. Карамзиным.

Ниже приводится текст письма Н. Карамзина (с сохранением подлинной пунктуации):

«Сиятельнейший Князь!  
Милостивый Государь!

Имею честь получить Ваше письмо в деревне, не мог я так скоро отвечать Вашему Сиятельству. Примите искреннюю мою благодарность за Вашу лестную для меня доверенность. Жалею только, что не могу исполнить Вашего поручения и наименовать человека, способного быть профессором словесности. Я нарочно советовался о том с Ректором здешнего университета: мнение его согласно с моим; но он сказывал мне, что в канцелярии министра внутренних дел есть некто Е. Баккаревич, надворный советник и питомец Московского университета, имеющий надлежащие сведения и способности для сей должности. Я знаю его по некоторым маленьким сочинениям, довольно чисто и красиво написанным, и заключаю, что он может с успехом изъяснять правила красноречия; но только сомневаюсь, чтобы он мог преподавать лекции на французском языке. — Вашему Сиятельству известно лучше других, как истинные дарования, образованные основательным учением, еще редки в России. Некоторые молодые люди подают надежду; я желал бы рекомендовать их, но не смею, думая, что должность профессора требует зрелости и мастера, а не ученика.

Повторяя изъявление моей душевной признательности, скажу искренно, что Ваше доброе мнение и благосклонность послужат для меня новым ободрением в том деле, которому посвящаю ныне все слабые мои способности.

С истинным высокопочитанием имею честь быть,

Милостивый Государь!

Вашего Сиятельства  
покорнейший слуга  
Николай Карамзин».

Москва,  
30 июля 1804.

<sup>1</sup> ЦГИА ЛитССР, ф. 721, оп. 1, ед. хр. 392, л. 1.

Л. Г. ФРИЗМАН

## К ИСТОРИИ ЖУРНАЛА «ЕВРОПЕЕЦ»

Когда вышла в свет вторая книжка пушкинского «Современника», Белинский писал: «В одном петербургском журнале было недавно сказано, что „Современник“ есть вторая или третья попытка (так же неудачная, как и прежние, прибавим мы от себя) какой-то аристократической партии, которая силится основать для себя складочное место своих мнений... по нашему счету, „Современник“ есть уже пятая попытка в этом роде».<sup>1</sup> Второй такой попыткой Белинский, очевидно, считал «Литературную газету» Дельвига, третьей был журнал И. В. Киреевского «Европеец».

«Литературная газета» прекратила существование в июне 1831 года, но уже намного раньше стало ясно, что она не сможет оправдать возлагавшиеся на нее надежды. Летом и осенью Пушкин ведет напряженную и безуспешную борьбу за право издавать собственную политическую и литературную газету. В сентябре, когда шансы на успешный исход этой борьбы казались особенно шаткими, за создание своего журнала взялся Киреевский. Этот журнал, по замыслу его издателя, должен был хоть отчасти компенсировать отсутствие печатного органа, во главе которого стоял бы Пушкин. «Когда-то хотел издавать журнал Пушкин, — писал Киреевский Жуковскому, — если он решится нынешний год, то, разумеется, мой будет уже лишний».<sup>2</sup> Киреевский надеялся сплотить вокруг журнала писателей пушкинского круга, сделать новый печатный орган знаменем пушкинского направления в литературе и журналистике. «Вчера получил я разрешение издавать с будущего 1832 года журнал, — сообщал Киреевский в письме к Пушкину, — и спешу рекомендовать Вам его, как рекрута, который горит нетерпением служить и воевать под Вашим предводительством...»<sup>3</sup>

Пушкинская ориентация «Европейца» была ясна современникам прежде, чем вышел первый номер журнала. «Киреевский издает „Европейца“, — писал Погодин Шевыреву. — Все аристократы у него...»<sup>4</sup> Недавняя полемика о «литературном аристократизме» еще не успела стать историей. Фраза Погодина выражала убеждение в том, что «Европеец» будет продолжать дело, начатое «Литературной газетой».

Первые дошедшие до нас сведения о намерениях Киреевского относятся к началу сентября. В письме от 9 сентября Н. М. Языков просил В. Д. Комовского доставить ему «удовлетворительные сведения вот о чем: как получается позволение издавать журнал».<sup>5</sup> Сведения эти были нужны несомненно для Киреевского. Название журнала — «Европеец», судя по всему, родилось одновременно или почти одновременно с идеей его создания. 19 сентября, когда Киреевский сообщал А. А. Елагину о желании издавать журнал, вопрос о названии был уже решен.<sup>6</sup> Баратынскому, жившему тогда в Каймарах, Киреевский написал еще раньше: 21 сентября датирован ответ поэта.<sup>7</sup> Баратынский не одобрил намеченное Киреевским название. «... Мне кажется, — писал он, — всего лучше выбрать такое, которое бы ровно ничего не значило и не показывало бы никаких притязаний. „Европеец“ вовсе не понятый публикой, будет понят журналистами в обидном смысле; а зачем вооружать их прежде времени?»<sup>8</sup> По практическим соображениям Баратынский не хотел, чтобы название журнала провозглашало его программу, но, узнав, что это название принято, он не стал возражать: «Ежели уже получено позволение издавать журнал под фирмою *Европейца*, пусть он останется *Европейцем*. Не в имени дело».<sup>9</sup>

Для Киреевского дело было и «в имени». Это «имя» служило знаменем идей, которые он собирался пропагандировать. «Выписывая все лучшие неполитические журналы на трех языках, — делился он своими планами с Жуковским, — вникая в самые замечательные сочинения первых писателей теперешнего времени, я из своего кабинета сделал бы себе аудиторию европейского университета, и мой жур-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 234—235.

<sup>2</sup> И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в двух томах, т. II, М., 1911, стр. 224—225.

<sup>3</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1941, стр. 238.

<sup>4</sup> «Русский архив», 1882, № 6, стр. 191.

<sup>5</sup> «Литературное наследство», т. 19—21, 1935, стр. 46.

<sup>6</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 99, п. 7, ед. хр. 36, письмо № 16.

<sup>7</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. Гослитиздат, М., 1951, стр. 501.

<sup>8</sup> Там же, стр. 504.

<sup>9</sup> Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899, стр. 25.

нал, как записки прилежного студента. был бы полезен тем, кто сами не имеют времени или средств брать уроки из первых рук».<sup>10</sup>

25 сентября Киреевский подал в Московский цензурный комитет прошение и программу журнала.<sup>11</sup> 23 октября товарищ министра народного просвещения Д. Блудов известил почитателя Московского учебного округа о «согласии на предположаемое г. Киреевским издание под названием „Европеец“».<sup>12</sup>

Выход журнала должен был в самом деле стать эпохой в жизни Киреевского. Он весь отдался работе. Ни недостаточное количество иностранных журналов, ни отсутствие подписчиков, ни материальные и связанные с ними технические трудности — ничто не умаляло его энергии. В первом номере он напечатал четыре свои произведения, во втором — два, в третьем, недопечатанном, их должно было быть не менее трех.

Внезапно эта кипучая деятельность была прервана. На свет появилось печально известное письмо А. Х. Бенкендорфа к К. А. Ливену. Генерал писал: «Государь император, прочитав в № 1 издаваемого в Москве Иваном Киреевским журнала под названием „Европеец“ статью „Девятнадцатый век“, изволил обратиться на оную особое свое внимание. Его величество изволил найти, что вся статья сия есть не что иное, как рассуждение о высшей политике, хотя в начале оной сочинитель и утверждает, что он говорит не о политике, а о литературе. — Но стоит обратить только некоторое внимание, чтоб видеть, что сочинитель, рассуждая будто бы о литературе, понимает совсем иное, что под словом *просвещение* он понимает *свободу*, что *деятельность разума* означает у него *революцию*, а *искусно отысканная середина* не что иное, как *конституцию*. Посему его величество изволил находить, что статья сия не долженствовала быть дозволена в журнале литературном, в каковом воспрещается помещать что-либо о политике, и как, сверх того, оная статья, невзирая на ее нелепость, писана в духе самом неблагонамеренном, то и не следовало цензуре оной пропускать».<sup>13</sup>

В том, что истинной причиной обрушившегося на «Европеец» царского гнева были тайный донос, друзья Киреевского не сомневались. «...„Европеец“ запрещен в следствие доноса», — писал Пушкин.<sup>14</sup> Мнение Баратынского: «Нет сомнения, что тут действовал тайный, подлый и несправедливый доносчик».<sup>15</sup> Жуковский также считал, что «нашелся злонамеренный человек, который хотел погубить его (Киреевского, — Л. Ф.) и растолковать статью его по-своему».<sup>16</sup> Вяземский сообщал, что все читатели «Европейца», с которыми ему случилось беседовать, «приписывают досадное истолкование статей, в нем содержащихся, какому-либо злонамеренному обвинению лично автора его врагам».<sup>17</sup> В другом его письме говорится: «Донесли о худом направлении мыслей журнала... Я уверен, что это Булгарина — Полевого штука».<sup>18</sup> Аналогичного мнения придерживались позднейшие исследователи. «Мы не знаем, кто именно донес на Киреевского; но что донос был — это, кажется, не подлежит сомнению».<sup>19</sup> М. Лемке вслед за Вяземским в качестве вероятного автора доноса называл Булгарина.<sup>20</sup> До сих пор предположения, что запрещение «Европейца» явилось следствием доноса, оставались недоказанными. Сейчас мы имеем возможность прочесть этот документ, сохранившийся в Секретном архиве Третьего отделения. Вот его текст:

«О журнале „Европеец“,  
издаваемом Иваном Киреевским  
с 1-го января сего года.

Журнал „Европеец“ издается с целью распространения духа свободомыслия. Само по себе разумеется, что свобода проповедуется здесь в виде философии, по примеру германских демагогов Яна, Окена, Шеллинга и других, и точно в та-

<sup>10</sup> И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 224.

<sup>11</sup> Московский областной государственный исторический архив (далее: МОГИА), ф. 31, оп. 5, ед. хр. 72, лл. 26—27.

<sup>12</sup> Там же, л. 37.

<sup>13</sup> ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 406, л. 1—1 об. Обычно это письмо цитируется по книге М. Лемке «Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг.» (изд. С. В. Бунина, 1908, стр. 73) или по журналу «Русская старина» (1903, № 2, стр. 314). Однако при перепечатке письма в обоих случаях допущены некоторые неточности, получившие затем распространение. Представляется поэтому уместным привести здесь первую часть письма по первоисточнику.

<sup>14</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 12.

<sup>15</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма, стр. 516.

<sup>16</sup> «Русский архив», 1896, № 1, стр. 115.

<sup>17</sup> См.: М. Гиллельсон. Неизвестные публицистические выступления П. А. Вяземского и И. В. Киреевского. «Русская литература», 1966, № 4, стр. 123.

<sup>18</sup> «Звенья», т. IX, 1951, стр. 281.

<sup>19</sup> В. Ляковский. Братья Киреевские, жизнь и труды их. СПб., 1899, стр. 36.

<sup>20</sup> М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг., стр. 72.

ком виде, как сие делалось до 1813 года в Германии, когда о свободе не смели говорить явно. Цель сей философии есть та, чтоб доказать, что род человеческий должен стремиться к совершенству и подчиняться одному разуму, а как действие разума есть закон, то и должно стремиться к усовершенствованию *правлений*. Но поелику разум не дан в одной пропорции всем людям, то совершенство состоит в соединении многих умов в едино, а в следствие сего разумнейшие должны управлять миром. Это основание республик. В сей философии все говорится под *словными знаками*, которые понимают адепты и толкуют профанам. Стоит только знать, что *просвещение* есть синоним *свободы*, а *деятельность разума* означает *революцию*, чтоб иметь ключ к тайнам сей философии. Ныне в Германии это уже не тайна. Прочтя со вниманием первую книжку журнала „Европеец“, можно легко постигнуть, в каком духе он издается.

В 1-й статье „XIX-ой век“ указывается, к чему должны стремиться люди. На странице 10-ой разрешается, что из двух разрушительных начал должно родиться успокаивающее правило, и правило сие ясно обнаружено. Автор называет его *искусно отысканною серединою*, т. е. конституциею, серединою между демократиею и монархией неограниченной. Стоит обратить внимание на хитрость автора статьи. На 1-ой странице он объявляет, что не будет говорить о политике, а вся статья есть политическая.

Статья 3, стр. 38 „Император Июлиан“ есть вероломства. Здесь доказывается, что Июлиан был великий человек и гений, но погиб оттого, что не шел за идеями века и хотел угнетать оных, т. е. христианство. Июлиана сравнивают с Фридрихом Великим и утверждают, что Фридрих оттого восторжествовал, что делал вопреки Июлиану, т. е. пошел за идеями века.

В статье „Обозрение русской литературы“ на стр. 103 и 104 автор весьма коварно насмехается над нашим правительством, которого прозорливость избавляет нас от занятий политикою.

Говоря о представлении „Горя от ума“ на стр. 139, 140 и 141, издатель не согласен с автором комедии, что мы не должны излишне во всем подражать иностранцам, а напротив того, советуем подражать, чтоб *обще* Европейское слилось с нашею *особенностью*. Чего хочет автор статьи — ясно! В конце он возбуждает ненависть противу рожденных в России иноземцев в самых гнусных выражениях.<sup>21</sup>

В том же деле находится черновик доноса. На черновике сделаны поправки карандашом, после чего текст переписан начисто. Черновик начинался так: «Из числа журналов, издаваемых в цели распространения духа свободомыслия, первое место занимает журнал „Европеец“».<sup>22</sup> Эта фраза зачеркнута, и вместо нее вписано первое предложение чистовика. Предпоследний абзац в черновике кончался словами: «Эта фраза повторяется в целом городе со смешком». В конце черновика имелся еще один абзац: «Издатель сего журнала г. Киреевский есть ныне главою шеллинговой секты и поддерживаемый кредитом своего дяди Жуковского имеет сильную партию между молодыми людьми».<sup>23</sup> Оба отрывка вычеркнуты карандашом и при переписывании текста исключены.

Достаточно сравнить текст публикуемого доноса с письмом Бенкендорфа, чтобы убедиться, что перед нами именно тот документ, который подсказал Николаю, что под словом «просвещение» якобы подразумевается «свобода», «деятельность разума» означает «революцию», а «искусно отысканная середина» не что иное, как «конституция». Из текста доноса явствует, что писался он в январе 1832 года. Поскольку в нем говорится не только о содержании первого номера журнала, но и об отношении, которое он вызвал к себе, можно предположить, что его создание относится скорее к середине или ко второй половине месяца.

Несравненно труднее ответить на другой вопрос: кто был автором этого документа? Построение и стиль его дают, как нам кажется, достаточное основание считать, что перед нами не простой донос, а нечто вроде внутренней рецензии, подготовленной по заказу властей и в какой-то мере аналогичной известной записке Булгарина о «Борисе Годунове».<sup>24</sup> Очень характерно начало: «Журнал „Европеец“ издается с целью распространения...» — это звучит как ответ на заданный вопрос, как обращение к лицу, знающему, о чем пойдет речь и какого характера сведения ему предстоит получить. Столь ответственная работа, как написание записки, которой предстояло попасть к царю, не могла быть поручена случайному человеку, да и сам документ написан знатоком своего дела, искусным если не в литературе, то в полицейском исследовании литературы.

Любопытно, как могло случиться, что черновик и чистовик доноса оказались в одном деле. Наиболее правдоподобным представляется следующее объяснение:

<sup>21</sup> ЦГАОР, ф. 109, 1 экзп., оп. 1, ед. хр. 1904, лл. 2—4.

<sup>22</sup> Там же, л. 7.

<sup>23</sup> Там же, л. 8 об.

<sup>24</sup> В «Делах о наблюдении» за различными печатными органами, сохранившихся в фонде Третьего отделения, можно найти немало материалов подобного характера.

записка была написана начерно, в нее внесли исправления, переписали, и этот переписанный текст *еще раз* переписали — для Бенкендорфа и Николая. Этим третьим экземпляром, отправленным «наверх», мы не располагаем.

Записка о «Европейце» подтверждает, насколько прав был Пушкин, когда сообщил Киреевскому: «... донос, сколько я мог узнать, ударил не из Булгаринской навозной кучи, но из тучи».<sup>25</sup> Что это за «туча», из которой «ударил» донос и которую Пушкин противопоставляет булгаринской камарилье? Скорее всего — Третье отделение. В этом случае к изготовлению документа должен был иметь непосредственное отношение тогдашний управляющий Третьим отделением А. Н. Мордвинов. Обращает на себя внимание такой факт: 19 февраля 1832 года Бенкендорф представил царю «всеподданнейший доклад» «О назначении действительного статского советника Мордвинова членом главного управления цензуры». Хотя распоряжение царя о включении в этот орган представителя тайной полиции было отдано еще при жизни М. Я. Фон-Фока, а Мордвинов занял место управляющего Третьим отделением в сентябре 1831 года, шеф жандармов не торопился с подобным представлением. А тут через 12 дней после решения о закрытии «Европейца» внезапно счел, что Мордвинов «может уже с пользою быть назначен членом главного управления цензуры»<sup>26</sup> и получил на это «соизволение» царя.

Обследование почерков, которыми написаны черновик и чистовик доноса, вряд ли может привести нас к желаемой цели. Это типично чиновничьи почерки, которые, по всей вероятности, принадлежат не автору документа. Иное дело — почерк, которым вписана в черновик поправка: он имеет ярко выраженные индивидуальные черты и легко поддается сверке. Такая сверка привела автора этих строк к мнению, что фраза, которой начинается чистовик, была вписана взамен вычеркнутой собственноручно А. П. Мордвиновым. По моей просьбе фоторепродукция листа, на котором была написана поправка, и шести листов рукописей, заведомо принадлежавших Мордвинову,<sup>27</sup> были подвергнуты почерковедческому исследованию в Харьковском научно-исследовательском институте судебной экспертизы. О результатах исследования была составлена справка за № 1708 от 9 декабря 1966 года, где, в частности, говорится: «Установленные совпадающие признаки общей характеристики почерка, общие и частные, образуют совокупность признаков, свойственную почерку лишь определенного лица, и являются основанием для положительного вывода о тождестве исполнителя».<sup>28</sup>

Исправления, внесенные Мордвиновым в документ, в совокупности преследовали совершенно определенную цель: локализовать донос на одном Киреевском, приуменьшить значение и общественный резонанс его деятельности, представить крамолу явлением изолированным и беспрецедентным. Были исключены упоминания о других журналах, издаваемых «в цели распространения духа свободомыслия», о «шеллинговой секте», о Жуковском, о «спильной партии между молодыми людьми», о сочувственном приеме насмешки над правительством.

Но в действительности в Третьем отделении обстановку расценивали иначе. Закрытие «Европейца» обострило внимание к другим прогрессивным органам и, в первую очередь, — к «Московскому телеграфу». 8 февраля 1832 года, т. е. на *следующий день* после отправки письма к Ливену, Бенкендорф написал Полевому, обвиняя одну из его статей в тех же грехах, за которые был закрыт «Европеец», и повторяя буквально многие выражения. Напечатанная полгода назад (1831, № 16), она *не тогда, а именно сейчас* привлекла к себе внимание. Как и в «Деятельности», шеф жандармов усмотрел в ней «не литературу, а совершенное рассуждение о высшей политике». Здесь и утверждение, что подобные статьи «сколько вредны», столько же и нелепы» (статья Киреевского, «незвизрая на ее нелепость, писана в духе самом неблагонамеренном»), и удивление цензуре, которая «пропустила такие вредные суждения». «Я не могу не скорбеть душою, — писал Бенкендорф, — что во времена, в кои и без ваших вольнодумных рассуждений юные умы стремятся к общему беспорядку, вы еще более их воспламеняете...»<sup>29</sup> Напомним, что когда писались эти строки, Киреевскому не было и 26 лет. Говоря о «юных умах», шеф жандармов скорее имел в виду издателя «Европейца».

10 февраля К. А. Ливен получил письмо Бенкендорфа. В тот же день он затребовал из канцелярии Московского цензурного комитета все вышедшие номера «Европейца».<sup>30</sup> 13 февраля письмом к попечителю Московского учебного округа

<sup>25</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 26.

<sup>26</sup> ЦГАОР, ф. 109, оп. 86, ед. хр. 40, л. 94 об.

<sup>27</sup> Донесение о волнениях в Павловском полку гвардейского корпуса от 24—27 августа 1833 года (ЦГАОР, ф. 109, оп. 3, ед. хр. 2517).

<sup>28</sup> Приношу глубокую благодарность директору Института профессору В. П. Колямакову и эксперту-почерковеду, производившему исследование, старшему научному сотруднику отдела криминалистической идентификации личности И. М. Монар.

<sup>29</sup> М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг., стр. 80.

<sup>30</sup> ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 406, л. 7.

Ливен сообщил о решении царя закрыть журнал.<sup>31</sup> 16 февраля из Москвы в Петербург ушли два пакета: цензурный комитет пересылал Ливену вышедшие номера «Европейца»,<sup>32</sup> генерал Волков сообщал Бенкендорфу собранные им по указанию шефа жандармов сведения о Киреевском.<sup>33</sup> 22 февраля Московский цензурный комитет заслушал отношение Ливена и определил: принять решение царя «к должному и непременно исполнению. Г. Киреевского известить чрез канцелярию комитета о воспрещении его журнала».<sup>34</sup> Киреевского известили. С «Европейцем» было покончено.<sup>35</sup>

Письмо Бенкендорфа к Ливену неоднократно приводилось как пример патологической мнительности властей, которым везде слышался отзвук недозволенных настроений и которые обрушили свой гнев на вовсе его не заслужившую, невинную статью. Нет слов, «расшифровка», перекочевавшая из доноса в послание шефа жандармов, груба и прямолинейна. Киреевский больше всего был возмущен именно попытками подставить вместо одних слов другие и прочесть таким образом якобы подразумеваемое автором: «Меня обвиняют самым неслыханным образом, говоря, что под словом *просвещение* я разумею *свободу*, под словом *обязанность разума* я разумею *революцию* и пр.»<sup>36</sup> Защищавший Киреевского Жуковский также говорил о недопустимости замены одних слов другими: «...с такой методичности нет и не может быть строки невинной; нет молитвы, которая тайным образом не могла бы быть обращена в богохуление».<sup>37</sup>

Подразумевания одних слов под другими в «Девятнадцатом веке» действительно нет. Но это не снимает других, более общих и более важных вопросов. Правда ли, что «вся статья» Киреевского «есть политическая»? Имел ли Николай I основание увидеть в ней «рассуждение о высшей политике»? Верно ли, наконец, что эта статья «писана в духе самом неблагонамеренном»?

Жуковский в письме к Николаю I, написанном с целью обелить Киреевского в глазах царя, решительно утверждает, что в «Девятнадцатом веке» «везде говорится исключительно об одной литературе и философии, и нет нигде ничего политического».<sup>38</sup> Киреевский также заявляет: «Мой журнал должен был быть всецело литературным».<sup>39</sup> Тем не менее есть серьезные основания усомниться в истинности этих утверждений.

Возьмем хотя бы письмо Киреевского к Бенкендорфу, где издатель «Европейца» намеревался изложить «всю совокупность» своих «воззрений на тот предмет», которого он лишь коснулся в журнале. Письмо начинается с напоминания о декабристах: они мечтали «о преобразованиях, системах управления, подобных европейским». «...Я следовал этому течению, питал те же чувства, мечтая о тех же благах для России; к счастью, я разделял лишь эти идеи, а не искал преступным образом, подобно им, их осуществления...»<sup>40</sup> С вызывающей резкостью говорит Киреевский о необходимости отмены крепостного права: «...я желаю освобождения крестьян, так как считаю, что это необходимое условие всякого последующего развития для нас и особенно развития нравственного. Считаю, что в настоящее время всякие изменения в законах, какие бы правительство ни предпринимало, останутся бесплодными до тех пор, пока мы будем находиться под влиянием впечатлений, оставляемых в наших умах зрелищем рабства, нас с детства окружающего...»<sup>41</sup> Перечислив три свои пожелания («распространение серьезного и здорового классического образования», «освобождение крестьян» и

<sup>31</sup> Там же, лл. 3—4.

<sup>32</sup> Там же, л. 8.

<sup>33</sup> ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, ед. хр. 1904, лл. 5—6.

<sup>34</sup> МОГИА, ф. 31, оп. 3, ед. хр. 2166, л. 20.

<sup>35</sup> Когда Киреевский узнал о запрещении своего журнала? Его письмо к Жуковскому, из которого явствует, что ему известно существо предъявленных «Европейцу» обвинений, обычно датируется по почтовому штемпелю — 1 февраля. Но письмо Бенкендорфа к Ливену датировано 7 февраля. Представить себе, что Киреевскому (в Москве!) за неделю до этого было известно его содержание, хотя бы и примерно, разумеется, невозможно. Заметим, что Вяземский (в Петербурге) 6 февраля еще не знал о решении закрыть журнал. Что касается штемпеля, то его изучение оставило у нас следующее мнение: на нем было двузначное число. Первая цифра стерлась полностью. Стерлась также верхняя часть второй цифры. Можно с уверенностью утверждать лишь то, что это было либо «1», либо «4», скорее «1». Таким образом, письмо Киреевского было отправлено из Москвы 11 или 14 февраля.

<sup>36</sup> «Русская литература», 1965, № 4, стр. 124 (впервые письмо опубликовано М. Л. Гофманом в журнале «Благонамеренный» (Брюссель), 1926, № 1, стр. 144—145).

<sup>37</sup> «Русская литература», 1965, № 4, стр. 114.

<sup>38</sup> «Русский архив», 1896, № 1, стр. 117.

<sup>39</sup> Там же, № 8, стр. 579.

<sup>40</sup> Там же, стр. 576.

<sup>41</sup> Там же, стр. 578.

«пробуждение религиозного чувства»), автор письма говорит: «Вот что, полагаю, можно было увидеть в статье, которая имела несчастье навлечь на меня высочайшее порицание». <sup>42</sup> Если бы журнал не был закрыт, Киреевский дал бы понять его читателям, «что самое главное для нас — это отдать самим себе отчет о нашем социальном положении». <sup>43</sup> Все это плохо согласуется с «всцело литературным» характером «Европейца», и неудивительно, что письмо Киреевского, несмотря на нападки на революцию 1830 года и дифирамбы государевой мудрости, могло лишь укрепить у властей убеждение в неблагонадежности издателя и своевременности запрещения его журнала.

Красноречивы и некоторые высказывания современников. Когда появились первые слухи о грозе, собирающейся над «Европейцем», Вяземский просил предупредить Киреевского: «...пускай остерегается он в следующих книжках и держится одной изящной чистой литературы, то есть без всякой примеси политической». <sup>44</sup> Мог бы Вяземский так писать, если бы не чувствовал этой «примеси» в уже вышедшем номере журнала? Еще более красноречиво другое его письмо — к И. И. Дмитриеву. «Известно, — иронически рассуждает Вяземский, — что в числе коренных государственных узаконений наших есть и то, хотя не объявленное Правительствующим Сенатом, что никто не может в России издавать политическую газету, кроме Греча и Булгарина... Вы, верно, пожалели о прекращении „Европейца“, последовавшем, вероятно, также в силу вышеупомянутого узаконения». <sup>45</sup> Смысл этих слов ясен: Вяземский считал «Европеец» политическим изданием.

Обратимся к самой статье. Киреевский следует в ней господствующему направлению своего времени — «особенность текущей минуты». <sup>46</sup> «В конце осмнадцатого века, когда борьба между старыми мнениями и новыми требованиями просвещения находилась еще в самом пылу своего кипения, господствующее направление умов было безусловно разрушительное... Эти электрические слова, которых звук так потрясал умы: *свобода, разум, человечество*, — что значили они во время Французской революции?» (№ 1, стр. 7—8). Киреевский показывает, как отразилась острота классовых столкновений в литературе, религии, этике. «Но это направление разрушительное, которому ясным и кровавым зеркалом может служить Французская революция, произвело в умах направление противное, контрреволюцию» (№ 1, стр. 9), также запечатленную различными формами общественного сознания. Из борьбы противоположных направлений — революционного и контрреволюционного — родилась, по мнению Киреевского, «потребность мира», «потребность успокоительного равновесия», «стремление к мирительному соглашению враждующих начал» (№ 1, стр. 10). Это стремление Киреевский и считал «особенностью текущей минуты».

Интересно сравнить «Девятнадцатый век» с написанным двумя годами ранее письмом Киреевского к А. И. Кошелеву. «Кстати к Погодину; он задумал пресмешную вещь: хочет писать особенную брошюрку о том, что политическое равновесие Европы принадлежит к числу тех мыслей, которые вместе с поверьями о колдунах, привидениях и чертах суть порождения невежества и суеверия и в *наш просвещенный* век должны вывестись и исчезнуть при свете *истинного* мышления. Сколько я ни толковал ему, а переубедить не мог; ибо для этого нужно понять, что такое политическое равновесие, а здесь-то и запятая». <sup>47</sup> По всей вероятности, Киреевский излагал в «Девятнадцатом веке» примерно те мысли, которые высказывал Погодину. Но вот что важно: в письме говорится о *политическом* равновесии — в статье крамольное определение по понятным причинам опущено. Письмо к Кошелеву подтверждает, что «успокоительное равновесие», «мирительное соглашение», *искусно отысканная* середина — все это были для Киреевского категории политические. Что же касается историко-литературного материала, имеющегося в первой части «Девятнадцатого века», то он призван лишь иллюстрировать политические положения автора. Заявив, что стремление к «успокоительному равновесию» продолжается и поныне, он говорит: «Докажем это состоянием литературы» (№ 1, стр. 12) — и переходит к характеристике того, какое следствие имело оно в художественном творчестве, в философии.

К этому можно добавить, что политическая острота того варианта статьи, который читал Николай и который перепечатан в собраниях сочинений Киреевского, была притуплена давлением цензуры. В Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранился интересный документ: список «Девятнадцатого века», представленный С. Т. Аксакову, с возражениями последнего и исправлениями, внесенными затем рукой Киреевского.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же, стр. 579.

<sup>44</sup> «Звенья», т. IX, стр. 281.

<sup>45</sup> «Русский архив», 1868, № 4—5, стлб. 616 (курсив мой, — Л. Ф.).

<sup>46</sup> «Европеец», 1832, № 1, стр. 4. В дальнейшем ссылки на материалы, помещенные в этом журнале, приводятся в тексте.

<sup>47</sup> «Русский архив», 1906, кн. 3, стр. 579.



В первом варианте статьи говорилось: «В литературе, в обществе, в волнениях различных партий, в битвах противных мнений, одним словом, в целом нравственном быте просвещенной Европы заметно присутствие какого-то нового, какого-то недавнего убеждения...» На полях вопрос Аксакова: «Каких же?» Новая редакция фразы: «В литературе, в обществе, в борьбе религиозных партий, в волнениях философских мнений, одним словом, в целом нравственном быте просвещенной Европы заметно присутствие какого-то нового, какого-то недавнего убеждения...»<sup>48</sup>

Первоначально Киреевский писал: «В конце осмнадцатого века, когда борьба между старым порядком вещей и новыми требованиями просвещения находилась еще в самом пылу своего кипения, господствующее направление умов было безусловно разрушительное (курсив автора, — Л. Ф.). Науки, жизнь, общество, литература, даже самые искусства изящные, все обнаруживало одно стремление: низвергнуть старый порядок вещей». Аксаков возражает на полях: «Это все говорится в политическом отношении; „старый порядок вещей“ можно заменить другим, не столь подозрительным выражением». И Киреевский заменяет: «В конце осмнадцатого века, когда борьба между старыми мнениями и новыми требованиями просвещения находилась еще в самом пылу своего кипения, господствующее направление умов было безусловно разрушительное (курсив автора, — Л. Ф.). Науки, жизнь, общество, литература, даже самые искусства изящные, все обнаруживало одно стремление: низвергнуть старое».<sup>49</sup>

Соплемся еще на один неопубликованный документ — письмо В. Д. Комовского к Киреевскому от 15 сентября 1831 года. Как явствует из этого письма, Киреевский спрашивал Комовского, что он должен сделать, чтобы получить разрешение на издание «Европейца». Видимо, в этом не дошедшем до нас послании Киреевского было нечто, побудившее Комовского считать, что в проектируемом журнале будут затрагиваться политические проблемы.

«На вопросы ваши спешу отвечать, — писал Комовский, — кандидат в журналы должен представить цензурному комитету просьбу о позволении облечься в новоизбранное им звание; также приложить программу издания. Знаков отличия литературной службы не требуется. Комитет от себя уже сделает представление в Главное управление цензуры, а через две недели, верно, получите и разрешение. Держась библейского изречения: „Идущего ко мне не отрину“, управление принимало доселе с радушием подобные искательства. Морщится и косится оно только на покушающихся толковать русскому народу о политике; да и этот гнев невольный, по казенной надобности. Управлению не дано прав разрешать столь дерзновенные посягания; оно должно чрез Комитет министров спрашивать дозволения у государя. Так как это всегда бывало продолжительно и плодом попыток всегда бывал отказ, то и не советуется делать притязания на политику в программе, впрочем на все есть уловки и крючки — новейшая история не предана проклятию. Политику приобрели в вечное и потомственное владение Булгарин и Греч; никто другой не достоин и не удостоится подобного доверия от власти предрекающей».<sup>50</sup> Итак, в программе о политике — ни звука, а в журнале можно пустить в ход «уловки и крючки», гримируя ее под «новейшую историю». Совет Комовского был принят «Девятнадцатый век» — действительно статья политическая или во всяком случае затрагивающая ряд политических вопросов.

Это, разумеется, не значит, что Киреевский, камуфлируя политические идеи литературной оболочкой, стремился призвать к революции, к потрясению основ николаевской государственности. Он не мыслил иного развития России, как под эгидой просвещенного монарха. Но каков был объективный смысл его деятельности — это другой вопрос, а какой она должна была представляться правительству — третий.

По убеждению властей, Киреевский не имел права высказывать никаких политических суждений, даже ортодоксальных. Политическая деятельность в николаевской России — привилегия царя и круга избранных им лиц. Прочие не имеют права даже судить о ней. Такое толкование самого слова «политика» запечатлели словари того времени: «Наука, преподающая управляющим народами правила к достижению предполагаемых намерений»;<sup>51</sup> «Наука о государственном управлении. Правительственные виды»;<sup>52</sup> «Наука государственного управления; виды, намеренья и цели государя, немногим известные, и образ его действий при сем, нередко скрывающий первые».<sup>53</sup> Киреевский высказывал политические суждения — уже этого было достаточно, чтоб вызвать к себе предубежденное отношение. А поскольку

<sup>48</sup> ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 2, ед. хр. 1, л. 1 (курсив мой. — Л. Ф.).

<sup>49</sup> Там же, л. 4 об. (курсив, кроме оговоренных случаев, мой, — Л. Ф.).

<sup>50</sup> Там же, оп. 1, ед. хр. 85, лл. 1—2.

<sup>51</sup> Словарь Академии Российской, ч. IV, СПб., 1822, стлб. 1430.

<sup>52</sup> Словарь церковно-славянского и русского языка, т. III, СПб., 1847, стр. 314.

<sup>53</sup> В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. III. М., 1955, стр. 261.

эти суждения не совпадали с официальной линией, судьба журнала была предрешена. Автор донесения только ускорил дело.

Иногда можно встретиться с мнением, что если бы Николай I прочел окончание статьи, то изменил бы отношение к ней. С этим трудно согласиться. В годы, когда складывалась теория «официальной народности», утверждения, что «у нас искать национального, значит искать необразованного», что Россия не имеет «достаточных элементов для внутреннего развития образованности» (№ 3, стр. 391—392), разумеется, были крамолью. Естественное равновесие, основанное на учете разных мнений, мысли о том, что каждый имеет право по-своему оценивать происходящее и даже «обязан произносить свой приговор» (№ 3, стр. 374), — могло ли это понравиться Николаю I? Пусть Киреевский не подразумевал под «просвещением» «свободу» — сама роль, отводимая им просвещению, была достаточно подозрительной в глазах людей, считавших, что «правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия... Нравственность, прилежное служение, усердие предпочтительнее должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполозному».<sup>54</sup>

Вторым основанием для закрытия «Европейца» послужила, как известно, статья «„Горе от ума“ — на московском театре». Власти сочли ее еще более крамольной, чем «Девятнадцатый век». Бенкендорф подчеркнул, что в пропуске этой статьи цензура «уж совершенно виновна». Царский гнев навлекли последние строки рецензии, в которых была усмотрена «самая неприличная и непристойная выходка насчет находящихся в России иностранцев». Но не меньшего внимания заслуживала и первая ее половина, где дана общая характеристика гробоедовской комедии. Сравнивая статью Киреевского с другими рецензиями на постановку «Горя от ума» в Москве (В. А. Ушакова в «Московском телеграф», Н. А. Надеждина в «Телескопе»), нельзя не согласиться с мнением Н. К. Пиксанова, что в «Европейце» мы «находим первую попытку принципиально посчитаться с идейным содержанием комедии».<sup>55</sup> Киреевский остро критикует фамусовскую Москву: «Эта пустота жизни, это равнодушие ко всему нравственному, это отсутствие всякого мнения и вместе боязнь пересудов, эти ничтожные отношения, которые истощают человека по мелочам и делают его неспособным ко всему стройно дельному, ко всему возвышенному и достойному труда: *жить*, — все это дает московскому обществу совершенно особенный характер, составляющий средину между уездным кумовством и безвкусицей и столичную искательностью и роскошью» (№ 1, стр. 136—137). Зная, как близок был в ту пору Киреевский с Баратынским, мы можем пояснить эту характеристику следующими словами из письма поэта: «... в губерниях вовсе нет этого равнодушия ко всему, которое составляет характер большей части наших московских знакомцев. В губерниях больше гражданственности, больше увлечения, больше элементов политических и поэтических».<sup>56</sup> «Равнодушие ко всему», которое обличает Киреевский, — это недостаток «гражданственности», «элементов политических и поэтических».

Говоря русской публике о новинках современной европейской культуры, Киреевский не мог обойти знакомства с политическими идеями Запада. В «Обзоре русской литературы за 1831 год» он подробно говорил о том, что «быстрота и важность государственных переломов», «повсеместная борьба политических и к ним примкнувших религиозных партий» настолько «сосредоточивают деятельность умов на дела государственные», что последние «могут одни служить полным представителем общественной образованности, указателем господствующего направления и зеркалом текущей минуты». Самые науки выступают «как орудие политической деятельности». Политика оказывает сильное воздействие и на литературу. А «та часть ее, которая не задавлена влиянием политики... цветет бледно и болезненно, как цветок осенний, благоухающий для охотников, но не возбуждающий в уме ни надежды на плод, ни доверенности к плодовитости дерева» (№ 1, стр. 102—103).

Позднее, защищая в письме к Бенкендорфу свой уже запрещенный журнал, Киреевский писал: «Не с политической, но с мыслящей Европой хотел я установить у нас более тесную связь...»<sup>57</sup> В действительности это противопоставление иллюзорно. В первом номере «Европейца» читатель знакомился с Людвигом Берне и Генрихом Гейне. Можно ли отнести этих деятелей к Европе «мыслящей», но не «политической»? Ответ на этот вопрос дает журнал. В помещенной здесь рецензии на «Письма из Парижа» говорится, что Берне и «его друг Гейне» «принадлежат к левой стороне и в политике и в словесности». Они «самое искусство подчиняют жизни, или, лучше сказать, и жизнь, и искусство видят в одной нераздельности. Оттого все произведения их носят печать минуты, мысли самые отвлеченные

<sup>54</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 315 (из письма Бенкендорфа от 23 декабря 1826 года).

<sup>55</sup> А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. II, под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, изд. Акад. наук, СПб., 1913, стр. 314.

<sup>56</sup> Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма, стр. 511.

<sup>57</sup> «Русский архив», 1896, № 8, стр. 579.

проникнуты событиями действительными и текущими, и мечты самые поэтические перемешаны с расчетами политики» (№ 1, стр. 116). С нескрываемым сочувствием характеризует автор оппозиционность Берне: «Он издавал несколько журналов, но прекратил их потому, что не мог ужиться с цензурой. Слог его жив и оригинален: насмешка зла и умна, и вообще все, что ни скажет Берне, сказано либо от сердца, либо с сердцем» (№ 1, стр. 117—118).

«Европеец» опубликовал также «Отрывки из письма Гейне о парижской картинной выставке 1831 года». Гейне писал о твердости, несвоекорыстии, неумолимости Робеспьера, который плакал над Демуленом, казненным за «опасную и безвременную слабость» (№ 1, стр. 93). Можно предполагать, что характеристики, которые давал Гейне деятелям Французской революции, в какой-то мере соответствовали отношению к ним самого Киреевского. Вспомним, что он писал о Робеспьере в письме к Кошелеву: «То, что ты говоришь о 89 годе, мне кажется не совсем справедливо. Двигатели мнений и толпы были тогда не только люди нравственные, но энтузиасты добродетели. Робеспьер был не меньше, как фанатик добра».<sup>58</sup> Как и письмо Киреевского, статья Гейне характеризует Робеспьера лишь в моральном и отчасти в психологическом аспекте. Речь идет об индивидуальных качествах человека, а не о его политической программе.

В другом месте статьи Гейне описан Кромвель, глядящий на обезглавленное тело Карла I: «Вне суда и закона, и в то же время подчиняющий себя порядку законности, — он смотрит на дело, совершенное им, почти так же холодно, как дровосек на срубленное дерево» (№ 2, стр. 218). Мы не знаем, кем были переведены эти отрывки из статьи Гейне. Но интересно отметить, что переводчик позволял себе существенно отклоняться от оригинала, вольно перетолковывать его и даже делать вставки. Так, первая половина приведенной фразы о Кромвеле: «Вне суда и закона и в то же время подчиняющий себя порядку законности...» — введена переводчиком. Как мы видим, тенденции программной статьи журнала дают себя знать и в других его материалах.

Трудно предугадать, как сложились бы судьбы «Европейца», если бы он не был закрыт. Между группировавшимися вокруг него писателями не существовало единства. Поэтому в журнале, открываемом «Десятилетним веком», смогли обрести приют такие истово славянофильские стихи, как «Иностранке» Хомякова. За этими расхождениями крылись принципиальные разногласия, горячие споры, о которых впоследствии вспоминал Кошелев: «...мы зимою постоянно жилали в Москве, очень часто видались и у него (Хомякова, — Л. Ф.), и у меня, и особенно у И. В. Киреевского... Тут бывали нескончаемые разговоры и споры, начинавшиеся вечером и кончавшиеся в 3, 4, даже в 5 и 6-м часу ночи или утра... Многие из нас вначале были ярыми западниками, и Хомяков почти один отстаивал необходимость для каждого народа самобытного развития».<sup>59</sup> А вот что писал этот «ярый западник», услышав название журнала Киреевского: «За имя твоего воровозжденного хочется тебя жестоко побранить. Зачем было украсть его у Ксенофонта Полевого, который все твердит: будем же европейцами. Я хочу написать статью: „Не будем же европейцами“ — и пришлю ее для помещения в твой журнал. Всегда любил Россию, но, посетив гнилую Европу, я обожаю свое отечество. Европа перед нами дрожит, как листок; скоро, надеюсь, будет нам поклоняться».<sup>60</sup>

В кругу литераторов, сотрудничавших в «Европейце», голос будущего славянофильства слышался внятно. Но нет оснований недооценивать и противоположные, «западнические» тенденции. Тем более ошибочно было бы видеть славянофила в Киреевском начала 30-х годов.<sup>61</sup> Герцен, видимо, не ошибался, утверждая, что десять лет спустя Киреевский вернулся в Москву не таким, каким был раньше: «...этого человека, твердого и чистого, как сталь, развела ржа страшного времени».<sup>62</sup> Но и тогда, когда Киреевский стал для Герцена «не нашим», автор «Былого и дум» не раз называл «Европеец» «превосходным журналом».<sup>63</sup>

«Европеец» имеет право на свою главу в истории прогрессивной русской журналистики. Характеризовать это издание лишь как рецидив любомудрия или предтечу славянофильства — значит сказать о нем слишком мало. История «Европейца» — это прежде всего попытка группы оппозиционно настроенных писателей объединиться для противодействия болгаринскому влиянию на литературу и журналистику.

<sup>58</sup> И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 225.

<sup>59</sup> А. И. Кошелев. Воспоминания о Хомякове. В кн.: А. С. Хомяков, Сочинения, т. VIII, М., 1900, стр. 126.

<sup>60</sup> ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 1, ед. хр. 145, л. 2.

<sup>61</sup> Ю. В. Манн в содержательной статье «Иван Киреевский» («Вопросы литературы», 1965, № 11, стр. 130—154) обоснованно выступал против попыток «упредить» процесс развития, смотреть «на живую противоречивую судьбу человека „в свете“ ее итога» (стр. 146).

<sup>62</sup> А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 159.

<sup>63</sup> Там же, стр. 29, 159.

«... Будущие поколения. — предсказывал Герцен, — не раз остановятся с недоумением перед гладко убитым пустырем, отыскивая пропавшие пути мысли, которая в сущности не прерывалась. По-видимому, поток был остановлен, Николай перевязал артерию — но кровь переливалась проселочными тропинками».<sup>64</sup>

Такой «проселочной тропинкой» был и журнал Киреевского «Европеец».

Я Н У Ш Г Е Н Ц Е Л Ъ

(Польша)

## ЗАМЕЧАНИЯ О ДВУХ ПОЭМАХ ЛЕРМОНТОВА

(«ПОСЛЕДНИЙ СЫН ВОЛЬНОСТИ», «ДЕМОН»)

Поэтический эпос Лермонтова стал в последние годы предметом изучения многих исследователей. Однако, как показали многочисленные работы, опубликованные в связи со 150-летием со дня рождения поэта, путь к его полному историко-литературному освоению еще долг и ведет он через дальнейшие частные исследования.

### 1

К самым малоизученным поэмам Лермонтова относится «Последний сын вольности» (1830—1831), произведение, в котором юный поэт впервые обратился к прошлому своей страны, воспроизведя запечатленный в летописи Никона эпизод истории Новгорода.

Генезис этой поэмы не раскрыт до конца. Его раскрытию может способствовать сопоставление поэмы «Последний сын вольности» с поэмой Мицкевича «Конрад Валленрод». Связь этих произведений впервые отметил Д. Абрамович В 1913 году он писал: «... следы влияния „Конрада Валленрода“... заметны в „Измаиле-Бее“ и в „Последнем сыне вольности“».<sup>1</sup> Как это ни странно, ценное замечание Д. Абрамовича о «Последнем сыне вольности» не было впоследствии развито исследователями, хотя вопрос о воздействии Мицкевича на Лермонтова ставился в ряде работ. Даже В. Ледницкий, уделявший в своих трудах особенно много места отзывкам, вызванным поэмой «Конрад Валленрод», не остановился на поэме «Последний сын вольности», усматривая, вслед за В. Спасовичем, влияние произведения Мицкевича в одной лишь поэме Лермонтова — «Измаил-Бее».<sup>2</sup>

Между тем генетическая связь поэмы «Последний сын вольности» с поэмой Мицкевича очевидна. Родство заключается в характере главного героя, который как у Мицкевича, так и у Лермонтова ведет одинокую борьбу против чужеземного притеснителя за свободу своего народа. В обеих поэмах поступками главного героя руководит мудрый старик: у Мицкевича Хальбан-вайделот, у Лермонтова — Ингелот. В обоих произведениях в качестве обособленной композиционной частицы выступает песня старика, содержащая воспоминание о недавнем прошлом; она должна служить герою своеобразным напутствием. Как повесть вайделота, так и песня Ингелота выделяются по своей стихотворной форме из текста поэмы, причем оба поэта избирают белый стих.

Не следует, однако, абсолютизировать влияние поэмы Мицкевича на поэму Лермонтова (так же как и не следует абсолютизировать генетическую зависимость поэмы «Конрад Валленрод» от повести Кюхельбекера «Адо»). Родство поэм проявляется лишь в некоторых особенностях содержания и формы.

«Последний сын вольности» — поэма, связанная с русской литературной традицией, в частности с трагедией Княжнина «Вадим Новгородский» (1789), главный герой которой изображен борцом за права народа, восставшим против тирана. В то же время это произведение новаторское, переломное для Лермонтова, положившее начало самостоятельному эпическому творчеству поэта.

<sup>64</sup> Там же, стр. 35.

<sup>1</sup> Д. И. Абрамович. М. Ю. Лермонтов. В кн.: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, т. V, СПб., 1913, стр. XLIII.

<sup>2</sup> W. Lednicki. Russia, Poland and the West. Essays in Literary and Cultural History. New York, 1954, p. 64; W. Lednicki. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 196; W. Lednicki. Mickiewicz's Stay in Russia and his Friendship with Pushkin. In: Adam Mickiewicz in World Literature. A symposium edited by Waclaw Lednicki, University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 53.

Ценность поэмы Лермонтова заключается не только в том, что он вновь воскресил здесь образ полубогатырского героя и изобразил его, в духе вольнолюбивой традиции, борцом за народное дело, но также — и прежде всего — в том, что в поэме содержится своеобразный комментарий к недавним трагическим событиям: указаны причины поражения восстания декабристов. Сцена, в которой Вадим погибает от руки правителя, одинокий среди толпы соотечественников, не сумевших подняться на борьбу с тираном, имеет несомненно аллегорический смысл.

Поэма «Последний сын вольности» значима не только по своему идейному содержанию. Здесь впервые проявилось умение Лермонтова использовать элементы пародной поэзии в целях стилизации.<sup>3</sup> Белый стих, которым написана «Песнь Ингелота», близок по своей метрической и стилистическо-образной структуре к русской народной поэзии:

Собралися люди мудрые  
Вкруг постели Гостомысловой.  
Смерть над ним летает оршуном!  
Но, махнувши слабою рукою,  
Говорит он речь друзьям своим:

«Ах, вы люди новгородские!  
Между вас змея-раздор шипит.  
Призовите князя чуждого,  
Чтоб владел он краем родины!» —  
Так сказал и умер Гостомысл.<sup>4</sup>

Именно от «Песни Ингелота» ведет путь к «Песне про купца Калашникова».

## 2

В романтических поэмах Лермонтова, написанных в 1830—1836 годах, все новые воплощения приобретают образ искателя свободы и образ мстителя. Искателями свободы являются испанский монах — герой поэмы «Исповедь» и Арсений — герой поэмы «Боярин Орша». Образ мстителя появляется в поэмах «Последний сын вольности» (Вадим), «Каллы» (Аджи), «Измаил-Бей» (Измаил), «Литвинка» (Клара), «Хаджи Абрек» (Хаджи), «Аул Бастунджи» (Селим), а также в ранних редакциях «Демона». Оба этих образа нашли наиболее полное выражение в шедеврах зрелого периода творчества Лермонтова: образ искателя свободы — в поэме «Мцыри», образ мстителя — в поздних редакциях «Демона».

Если поэма «Мцыри» толковалась исследователями более или менее одинаково, то «Демон» вызывал всегда горячие споры и крайне различные интерпретации. В XIX столетии прогрессивная критика видела в лермонтовском герое немиримого бунтаря, который поднялся на справедливую борьбу с существующим миропорядком. Консервативная же критика пыталась найти в поэме идею примирения с небом.

В 20-е годы нашего столетия представители формально-компаративистского направления предприняли любопытные, но не увенчавшиеся успехом попытки разрешить «тайну» «Демона» путем сопоставления поэмы с родственными произведениями литературы Запада. Представитель же социологической школы У. Фохт считал образ Демона «литературным отражением поведения старой русской аристократии в 30-е годы XIX века»<sup>5</sup>

В настоящее время расхождения в понимании лермонтовского шедевра не менее резки. Одни исследователи, такие, как В. Мануйлов, Е. Пульхритудова, Вл. Архипов и М. Ефимова,<sup>6</sup> вслед за Белинским, склонны рассматривать героя

<sup>3</sup> Исследователи творчества Лермонтова, в частности Б. М. Эйхенбаум, называют в данном случае более поздние произведения — «Бородино», а также песни в народном духе: «Атаман», «Воля», «Песня» («Желтый лист о стебель бьется...»), «Русская песня» («Клоками белый снег валится...») (см.: Б. М. Эйхенбаум. 1) Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 149; 2) М. Ю. Лермонтов. М., 1947, стр. 11; 3) Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 83).

<sup>4</sup> М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в четырех томах, т. II, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 194.

<sup>5</sup> Ульрих Фохт. «Демон» Лермонтова, как явление стиля. В кн.: Литературоведение. М., 1928, стр. 124.

<sup>6</sup> В. А. Мануйлов. 1) Лермонтов. В кн.: История русской литературы, т. VII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 329; 2) Лермонтов. Жизнь и творчество. Учпедгиз, Л., 1939, стр. 83; Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма. В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 76—105; Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. Изд. «Московский рабочий», М., 1965, стр. 454—455; М. Ефимова. Към проблематиката на Лермонтовата поэма «Демон». «Език и литература», 1966, № 4, стр. 57—64.

поэмы прежде всего как борца против существующего зла, за высокие идеалы свободы и разума. В противоположность им Д. Максимов<sup>7</sup> и А. Соколов, считая индивидуализм, эгоизм и ненависть к людям структурными особенностями характера Демона, утверждают, что автор развенчивает своего героя. А. Соколов пишет в частности: «Лермонтов подвергает глубокому и беспощадному анализу романтический индивидуализм как социально-психологическое явление... Поражение Демона есть доказательство не только безрезультатности, но и губительности индивидуалистического бунтарства. Поражение Демона есть признание недостаточности одного „отрицания“ и утверждение положительных начал жизни».<sup>8</sup> Своего рода промежуточную позицию занимает А. Докусов. С одной стороны, он утверждает: «Развенчание индивидуализма и занимает центральное место в поэме»,<sup>9</sup> а с другой — заявляет: «Гнев, ненависть, презрение Демона ко всему, что мешало радостно и свободно жить, было... выражением борьбы за более высокие нормы справедливости, добра и красоты. Лермонтов героизирует именно такого Демона».<sup>10</sup>

С интересной концепцией поэмы выступил В. Велчев,<sup>11</sup> высказав мысль, что в основе бунтарства Демона, его борьбы с богом лежит стремление к высшему познанию свободы, истины, сущности мира и жизни. Любовь к Тамаре открывает перед Демоном возможность продолжать эту борьбу в союзе с человеком, преодолеть индивидуализм и эгоизм. Трагедия Демона заключается в том, что Тамара неспособна понять его истинные намерения. Принятие души Тамары небом является результатом отказа Демона от идеи союза с человеком.

Концепция Велчева (имеющая, кстати, точки соприкосновения с концепцией А. Рубанович),<sup>12</sup> хотя и является шагом вперед в изучении поэмы, не раскрывает окончательно «тайну» «Демона». Ряд фрагментов поэмы противоречит предложенному болгарским исследователем толкованию.

На наш взгляд, причина интерпретационных расхождений коренится в самом произведении. На основе признанной окончательной VIII редакции поэмы нельзя построить гармоничную концепцию, адекватно передающую философское содержание произведения.

Независимо от того, была ли VIII редакция «Демона» результатом вынужденного компромисса, на который поэт решился из-за цензурных условий, или же результатом его идейных поисков, невозможно отрицать факт, что она является неоднородной, внутренне противоречивой.

Материалом для анализа следует признать, в первую очередь, VI редакцию поэмы, обладающую цельным идейным замыслом. Такая методологическая установка позволит выделить три основных черты лермонтовского героя, которые являются выражением философских и нравственных взглядов поэта.

1. Демон является непримиримым врагом неба. Его богоборчество вытекает не из гордости, а из убеждения в несправедливости установленного богом порядка и присвоенного им права вершить судьбы, властвовать над миром, права на познание высших истин и свободу. Вступив в единоборство с богом, Демон становится равным ему. Так задуманный герой является несомненно носителем идеи абсолютной свободы человеческого ума и человеческой деятельности, идеи, обращенной против насаждаемых официальной пропагандой николаевской эпохи нравственно-философских и религиозных принципов и норм.

2. Демон является врагом людей. Вопреки концепции Велчева, он не стремится к союзу с человеком. Ведь, обращаясь к Тамаре, он призывает ее поврать с Землей, отречься от человечества. Презрение Демона к низменным тварям, неспособным на великие чувства и подвиги, выражает упрек поэту, обращенный к его современникам, неспособным встать на борьбу за высокие идеалы. Именно такой упрек звучал неоднократно в лирических стихотворениях Лермонтова.

3. Демон, свергнув власть неба, обрел полноту свободы; он является существом, сознающим эту свободу, «бытием для себя», в отличие от людей, которые, ведя низменное, бездумное существование, являются всего лишь «бытиями в себе». Свобода — завоевание Демона и одновременно его бремя. Отказаться от свободы Демон не в силах. Однажды добившись ее, он стал обреченным на нее. Союз с Тамарой в сфере «бытия для себя» невозможен, так как ей нет туда доступа. Трагизм

<sup>7</sup> Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 78 и далее.

<sup>8</sup> А. Н. Соколов. М. Ю. Лермонтов. Изд. МГУ, 1957, стр. 39—40.

<sup>9</sup> А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» (к вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы). «Русская литература», 1960, № 4, стр. 120.

<sup>10</sup> Там же, стр. 124.

<sup>11</sup> В. Велчев. Трагедия гордого искания познания, свободы и творчества. (К вопросу об идейной проблематике поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»). В кн.: Славянска филология. Материали за V международен конгрес на славистите. т. IV. София, 1963, стр. 121—148.

<sup>12</sup> А. Л. Рубанович. Проблема романтического характера в творчестве М. Ю. Лермонтова («Демон», «Мцыри»). «Труды Иркутского государственного университета», т. XIX, серия критики и литературоведения, вып. 3, 1962, стр. 3—38.

Демона является трагизмом выбора между бессознательным прозябанием и свободной экзистенцией, обеспечивающей полноту познания и деятельности, но купленной ценою одиночества. Такая трактовка проблемы свободы является, на наш взгляд, ответом Лермонтова на один из важнейших нравственно-философских вопросов, заявивших важное место в философских учениях того времени и не потерявших своего значения и в наш век. Лермонтовская концепция свободы составляет важнейший компонент идейного содержания поэмы.

Из трех выделенных на основании VI редакции составных элементов проблематики поэмы в VIII редакции существенным изменениям подвергся лишь первый. Устранение некоторых фрагментов, включение «клятвы Демона» и изменение концовки ослабили богоборческое звучание произведения. Два остальных элемента остались без изменений.

Правильное истолкование образа Демона может стать ключом для понимания идейной функции других «демонических» лермонтовских героев — Аджи, Измаил-Бея, Клары, Хаджи Абрека, Селима, а также, быть может, Арбенина и Печорина.

Т. П. ДЕН

## С. Н. ТУРГЕНЕВ И ЕГО СЫНОВЬЯ

Долгое время образ отца П. С. Тургенева отождествлялся с обликом отца героя повести «Первая любовь». Это было вызвано, видимо, некритическим отношением тургеневедов к следующему заявлению писателя: «Я не придумывал этой повести; она дана мне была целиком самой жизнью».<sup>1</sup> Так, С. А. Венгеров заявил, что С. П. Тургенев — «человек... ничтожный по своим качествам нравственным и умственным».<sup>2</sup> Ал. Соловьев еще более искажил образ отца писателя. По его словам, Сергей Николаевич был «необузданным самодуром», «грозою не только для крепостных, но и для членов собственной семьи». Воспитание будущего писателя, писал он, проходило без всякой системы: «Главное внимание было обращено на немецкий и французский языки... а родной язык был в совершенном запустении».<sup>3</sup> Отзвуки этой неверной характеристики Сергея Николаевича Тургенева имеются и в монографии Н. В. Богословского, выдержавшей три издания.<sup>4</sup>

Подобные суждения об отце писателя вызвали серьезные возражения М. К. Клемана. «Удачное выделение биографического элемента из рассказов, — писал он, — возможно только по накоплении достаточного количества совершенно неопровержимых документальных данных. Несоблюдение этого невременного условия влечет за собой то, что при каждом опубликовании нового документа все ранее усвоенные представления рушатся, как картонные домики».<sup>5</sup> Для изучения личности С. Н. Тургенева исследователь использовал его письма 1830, 1833 и 1834 годов к сыновьям и на основании анализа этого материала пришел к выводу, что Сергей Николаевич «обладал незаурядным педагогическим талантом и несомненно благотворно влиял на обоих сыновей».<sup>6</sup>

Цель настоящей работы — продолжить по документальным материалам изучение личности отца писателя, начатое М. К. Клеманом, определить роль Сергея Николаевича в воспитании и образовании старших сыновей, указать источник его педагогических взглядов.

### 1

Сергей Николаевич Тургенев родился 17 декабря 1793 года в селе Тургенево, родовом имении обедневшего тульского помещика. Отец его, Николай Алексеевич (1749—1833), служивший в гвардейском Семеновском полку, вышел в отставку

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах (далее: Письма), т. IV, изд. «Наука», М.—Л., 1962, стр. 201.

<sup>2</sup> Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз — Ефрон, т. 67. СПб., 1902, стр. 96—97.

<sup>3</sup> Ал. Соловьев. Иван Сергеевич Тургенев. Биографические сведения и разбор его произведений для учащихся. СПб., 1908, стр. 3—4.

<sup>4</sup> Н. Богословский. Тургенев. Изд. 3-е, «Молодая гвардия», М., 1964 (Жизнь замечательных людей. Серия биографий), стр. 9—11.

<sup>5</sup> М. К. Клеман. Отец Тургенева в письмах к сыновьям. В кн.: Тургеневский сборник. Под ред. А. Ф. Конш. Пб., 1921, стр. 132.

<sup>6</sup> Там же, стр. 143.

в чине прапорщика.<sup>7</sup> Мать, Елизавета Петровна, урожденная Апухтина, судя по ее письмам к внукам<sup>8</sup> и отзывам В. П. Тургеневой, была мало образованна и «не читала ни книг, ни газет».<sup>9</sup> В семье было много детей — пять сыновей и три дочери. Первоначальное образование Сергей Николаевич получил дома. Он владел иностранными языками и много читал.

В апреле 1810 года он стал юнкером Кавалергардского полка; через два года принял участие в Отечественной войне — сражался под Смоленском, на Бородинском поле «храбро врезался в неприятеля и поражал он его с неустрашимостью». «... Был ранен картечью в руку и награжден за отличие орденом св. Георгия под № 1761, а за участие в кампании 1812 года — серебряной медалью на голубой ленте».<sup>10</sup> В 1813 году Сергей Николаевич командовал в Белостоке резервным эскадром, в котором находился и его брат Н. Н. Тургенев. 23 сентября 1813 года он был произведен в чин поручика. В марте 1814 года Сергей Николаевич был направлен со своим эскадром за границу на пополнение полка, возвращавшегося из Парижа. Он встретил полк 30 июня ст. ст. около Вирцбурга. В Германии Сергей Николаевич пробыл более года. Здесь он встречался по служебным делам с Н. И. Тургеневым и его товарищем по Геттингенскому университету А. И. Михайловским-Данилевским.

Вероятно, в этот период Сергей Николаевич подарил Н. И. Тургеневу на память свой портрет-миниатюру, на которой он изображен в мундире корнета с георгиевским крестом на груди (написана, по-видимому, в конце 1812 года).<sup>11</sup>

В ноябре 1815 года Сергей Николаевич был уволен в отпуск в Орловскую губернию, а 14 января следующего года женился на богатой помещице В. П. Лутовиновой.

С середины 1815 года по октябрь 1819 года Сергей Николаевич жил в Петербурге в казармах Кавалергардского полка, приезжая в Спасское-Лутовиново только в отпуск. В свободное от службы время он, как большинство офицеров полка (среди них были и будущие декабристы),<sup>12</sup> занимался самообразованием.<sup>13</sup> В этот

<sup>7</sup> См.: В. В. Руммель и В. В. Голубцов. Родословный сборник русских дворянских фамилий, т. II. СПб., 1887, стр. 545—546.

<sup>8</sup> См.: Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее — ГПБ), ф. 795, №№ 88, 100, 117.

<sup>9</sup> См. письма В. П. Тургеневой к И. С. Тургеневу от 8 (20) октября, 30 ноября (12 декабря) и 16 (28) декабря 1838 года (ГПБ, ф. 795, № 91).

<sup>10</sup> Дело о дворянстве рода Тургеневых. Центральный государственный исторический архив (далее — ЦГИА), ф. 1343, оп. 30, ед. хр. 3422, л. 71—72.

<sup>11</sup> Миниатюра помещена в «Русских портретах XVIII и XIX столетий» (т. IV, вып. 4. СПб., 1908, № 194) с указанием, что принадлежит сыну декабриста Н. И. Тургенева, скульптору П. Н. Тургеневу. Воспроизведена в монографии Н. В. Богословского «Тургенев» (стр. 32—33). Позднее был написан портрет Сергея Николаевича в белом офицерском мундире с двумя медалями и георгиевским крестом. Портрет воспроизведен в «Сборнике биографий кавалергардов» (составлен под ред. С. Панчулидзева, т. III. СПб., 1906, стр. 239). Оригинал находится в музее И. С. Тургенева (Орел).

<sup>12</sup> В Кавалергардском полку в 1813—1814 годах вместе с Сергеем Николаевичем служили С. Г. Волконский, М. Ф. Орлов, М. С. Лукин, П. П. Лопухин; с 1814 года по октябрь 1819 года — П. И. Пестель, А. З. Муравьев, Н. А. Васильчиков, С. Н. Бегичев, А. Л. Кологривов, Л. П. Витгенштейн, В. М. Бакунин, П. В. Ивашев, а также члены гетерии — два брата Ипсиланти (см. Месяцеслов с росписью чиновных особ на 1814, 1815, 1816, 1818, 1819 годы). В казармах Кавалергардского полка часто бывал Ф. Н. Глинка, член Союза благоденствия, Вольного общества по учреждению ланкастерских школ, президент Вольного общества любителей российской словесности (см.: В. Б а з а н о в. Ученая республика. Изд. Наука, М.—Л., 1964, стр. 12, 41). Он подарил Сергею Николаевичу свою книгу «Письма к другу» (СПб., 1816. Находится в библиотеке И. С. Тургенева в Государственном музее И. С. Тургенева в Орле. Далее — библиотека И. С. Тургенева).

<sup>13</sup> Сергей Николаевич так же, как и его товарищи по полку, изучал историю, философию и политэкономии. По-видимому, в эти годы им были приобретены следующие книги: И. И. Голиков. Деяния Петра. СПб., 1788—1789; Г.-Б. М а б л и. Размышления о греческой истории. СПб., 1773; Ш.-А. М о н т е с к ь е. Персидские письма. М., 1792; Сочинения Вольтера, изданные в типографии Новикова и Селивановского. Кроме того, французские издания XVIII века Ж.-Б. Сяя, П. Макиавелли, К.-А. Гельвеция, а также сочинения Ж.-Ж. Руссо, изданные в Швейцарии в XVIII веке (эти книги имеются в библиотеке И. С. Тургенева). Некоторые из них в числе многих других были рекомендованы П. И. Пестелем товарищам по полку (см.: В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, стр. 225).



период Сергей Николаевич встречался в Петербурге с И. И. Тургеневым,<sup>14</sup> В. А. Жуковским и его друзьями, А. А. Плещеевым и Н. П. Кривцовым.<sup>15</sup>

28 октября 1819 года Сергей Николаевич перевелся в Ека­теринославский кирасирский полк, квартировавший в Орле.<sup>16</sup> В это время он по делам службы часто встречался с двоюродным племянником Н. И. Новикова — М. Н. Новиковым, «правителем» канцелярии малороссийского генерал-губернатора Н. Г. Репина.<sup>17</sup>

В октябре 1821 года Сергей Николаевич вышел в отставку по состоянию здоровья и решил поехать за границу для консультации с европейскими врачами. 26 мая 1822 года Тургеневы выехали в Германию.<sup>18</sup>

Осмотром достопримечательных мест руководил Сергей Николаевич. Варвара Петровна впоследствии бережно хранила путеводитель Рейхарта с пометками мужа и многочисленные виды, которые он с увлечением покупал.<sup>19</sup> В Страсбурге Варвара Петровна осталась на целый месяц для прохождения курса лечения, а Сергей Николаевич вместе с братом и сыновьями отправился путешествовать по Швейцарии и искать детям гувернера, знакомого с методами Песталоцци.

Из Парижа он привез в 1823 году книгу Поля Дюкре (Пассенана) «Россия и крепостное право» (Passenans, P. D. de. La Russie et l'esclavage, t. 1—2. Paris, 1822).<sup>20</sup> В юношеские годы Иван читал ее с увлечением и сделал к ней зарисовки.<sup>21</sup>

Весной 1831 года тяжело больной Сергей Николаевич в сопровождении молодого врача А. Е. Берса вновь поехал лечиться за границу; в Париже встречался с А. И. Тургеневым.

Вернулся он в Москву в мае 1831 года. Известен портрет Сергея Николаевича этого времени, который он привез из Парижа.<sup>22</sup>

Лето 1833 года, о котором И. С. Тургенев вспоминает в «Первой любви», семья Тургеневых провела на даче под Москвой. Это был тяжелый период в жизни Сергея Николаевича, уже неизлечимо больного, и Варвары Петровны, которая не вы­посила тяжелых болезней и несчастий.<sup>23</sup>

Осенью 1833 года Иван поступил в Московский университет, а в декабре того же года Сергей Николаевич отвез Николая в Петербург и определил в Ар-

<sup>14</sup> Н. И. Тургенев подарил Сергею Николаевичу в конце 1818 года первое издание своей книги «Опыт теории налогов». (Книга имеется в библиотеке И. С. Тур­генева).

<sup>15</sup> Н. И. Кривцов, родственник Сергея Николаевича, друг А. С. Пушкина, В. А. Жуковского и П. П. Тургенева, брат декабриста С. И. Кривцова, которому Сергей Николаевич оказал много внимания во время пребывания последнего в ссылке (1828 год). 3 июля ст. ст. 1828 года А. И. Кривцова писала С. И. Кривцову: «У нас теперь Варвара» Петровна» Тургенева. Муж ее очень болен и едет лечиться в Москву. Владимир поручил ему купить для тебя по твоему реестру» (М. Гершензон. Декабрист Кривцов и его братья. М., 1914, стр. 227). Сергей Николаевич послал С. И. Кривцову вещи и книги.

<sup>16</sup> Дело о дворянстве рода Тургеневых. ЦГИА, ф. 1343, оп. 30, ед. хр. 1842, лл. 70—71 об. И. С. Тургенев ошибся, написал в своей автобиографии (1875 года), что Сергей Николаевич перевелся в Елизаветградский кирасирский полк (см.: И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. XI, Гослитиздат, 1956, стр. 417).

<sup>17</sup> М. Н. Новиков (1777—1822) — член Союза благоденствия, автор республиканского конституционного проекта (см.: В. Базанов. Ученая республика, стр. 109). Сергей Николаевич познакомился с ним, по-видимому, еще в 1816 году, во время пребывания в Кавалергардском полку.

<sup>18</sup> См.: «С.-Петербургские ведомости», 1822, № 42, 26 мая.

<sup>19</sup> См. письмо В. П. Тургеневой к И. С. Тургеневу от 30 июля ст. ст. 1838 года (ГПБ, ф. 795, № 91).

<sup>20</sup> Автор этой книги Поль Дюкре из Пассенана был учителем французского языка у родственника В. П. Тургеневой, тульского губернатора М. В. Муромцева. Его ученик — М. М. Муромцев, друг многих декабристов, часто встречался с В. П. и С. Н. Тургеневыми (см.: «Русский архив», 1890, № 1, стр. 62; № 3, стр. 390—391).

<sup>21</sup> См.: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), ф. 377, № 586.

<sup>22</sup> До настоящего времени портрет не сохранился. Описание его дано О. Аграмаковой («Исторический вестник», 1884, № 2, стр. 325), а также Г. В. Колонтаевой («Исторический вестник», 1885, № 10, стр. 51—52).

<sup>23</sup> Сергей Николаевич болел так называемой «каменной болезнью» (камни в мочевом пузыре). Болезнь была запущена. Операции 1831 и 1834 годов оказались не эффективными. В 1839 году той же болезнью заболел П. С. Тургенев. Варвара Петровна писала И. С. Тургеневу 14 (26) марта 1839 года: «Опять калека в дом... То был несколько лет отец, отравил жизнь мою, то с рождения брат урод... теперь ты... это мой пункт *больные*. В таком случае из себя выхожу». 30 ноября 1840 года она снова писала И. С. Тургеневу: «Еще разик, еще раз. О!.. Ах!.. Покойного отца страдальца бурлацкая песня» (ГПБ, ф. 795, №№ 92 и 93).

ллерийское училище. В 1834 году в связи с отъездом Варвары Петровны за границу он решил перевести Ивана в Петербургский университет и поселиться с сыновьями в Петербурге. В начале июня там была нанята квартира на углу Спасской и Надеждинской улиц в новом казенном доме.

Сергей Николаевич, который перед отъездом перенес сложную операцию, продолжал хворать. 30 октября 1834 года он умер и был похоронен на Смоленском кладбище.<sup>24</sup> П. И. Кривцов писал 30 ноября своей матери: «Несчастный Сергей Николаевич Тургенев кончил жизнь прошедший вторник после трехдневных ужасных мучений. Дети остались на руках у Николая Николаевича, который, к счастью, приехал с месяц тому назад. Варвара Петровна путешествует по Италии и не знает о своем несчастии».<sup>25</sup> Варвара Петровна Тургенева вернулась только в 1835 году и прежде всего отправилась в Суходол к свекрови. Здесь она встретилась с В. И. Кривцовой, которая писала С. И. Кривцову, находившемуся на Кавказе: «У Тургеневой Елизаветы Петровны я была. Она ужасно убита горестью по сыне, а неутешная вдова все такая же чудиха и нимало не огорчена; навезла пропасть нарядов из чужих краев и наряжается. Она при мне поехала в Петербург к детям».<sup>26</sup>

## 2

Письма Сергея Николаевича Тургенева к сыновьям, несмотря на их сугубо назидательный характер и большую осторожность<sup>27</sup> в связи с тяжелой политической обстановкой в России при Николае I, все же в какой-то степени позволяют судить о его мировоззрении. Эти письма свидетельствуют о том, что для Сергея Николаевича девятилетнее пребывание в Кавалергардском полку, а также встречи в 1814—1815 годах на территории Германии и Австрии с прогрессивными политическими деятелями не прошли бесследно. Он испытал несомненно воздействие просветительской философии, особенно философских взглядов Н. И. Новикова. Судя по письмам к детям, Сергей Николаевич основательно был знаком с педагогической теорией Н. И. Новикова и использовал ее для образования и воспитания своих сыновей.<sup>28</sup> Все его нравования и советы детям заимствованы из педагогических статей Новикова в журнале «Прибавление к „Московским ведомостям“» за 1783 и 1784 годы, а также из журнала «Детское чтение для сердца и разума».

Особое значение он придавал кардинальным принципам новиковской педагогической теории:<sup>29</sup> о значении для человека знаний и образованности, о необходимости нравственного самосовершенствования и, наконец, об обязательности служения обществу. Так же как и Новиков, Сергей Николаевич был сторонником обширного воспитания, включающего «три главные части: воспитание физическое, касающееся одного тела;<sup>30</sup> нравственное, имеющее предметом образование сердца... и разумное

<sup>24</sup> В. П. Тургенева в письме И. С. Тургеневу от 8 июля н. ст. 1842 года писала, что не поставила памятника на могиле Сергея Николаевича, так как это было связано с «хлопотами и убытками» (ГПБ, ф. 795, № 95). Могила Сергея Николаевича неизвестна.

<sup>25</sup> М. Гершензон. Декабрист Кривцов и его братья, стр. 261.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Он, например, упрекал Николая за критику правительства в письмах и рекомендовал ему сугубую осторожность. См. его письмо к И. С. Тургеневу 1834 года: М. К. Клеман. Отец Тургенева в письмах к сыновьям, стр. 140—141.

<sup>28</sup> Сергею Николаевичу удалось приобрести некоторые педагогические сочинения Новикова, переизданные в 1819 году в Москве у Селивановского: «Детское чтение для сердца и разума» и «Детский театр для образования сердца и разума» (имеются в библиотеке И. С. Тургенева). О мировоззрении просветителя и его изданиях Сергею Николаевичу рассказывали А. И. и Н. И. Тургеневы, отец и дядя которых, И. П. и П. П. Тургеневы, были близкими друзьями Н. И. Новикова и участвовали в его изданиях. А. И. Тургенев переписывался с Н. И. Новиковым. В архиве братьев Тургеневых сохранились материалы по процессу Н. И. Новикова (см.: ИРЛИ, архив братьев Тургеневых, д. № 782—784). О жизни и трудах Н. И. Новикова Сергей Николаевич мог узнать также от родственника просветителя, М. Н. Новикова.

<sup>29</sup> О педагогических взглядах Н. И. Новикова см.: Г. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. Гослитиздат, М.—Л., 1952, стр. 490—497; Н. А. Трушин. К характеристике педагогического наследства Н. И. Новикова. «Ученые записки Астраханского педагогического института им. С. М. Кирова», 1955, т. IV, стр. 67—103; Д. Л. Добрусин. Педагогические взгляды Н. И. Новикова. «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской», 1958, т. LXVIII, вып. 6, стр. 165—193.

<sup>30</sup> Сергей Николаевич так же, как и Новиков, к физическим занятиям относил игры — «веселости», танцы, верховую езду, огородничество.

воспитание,<sup>31</sup> занимающееся просвещением или образованием разума». <sup>32</sup> Подобно Повикову, Сергей Николаевич стремился воспитывать детей на национальной культуре, критиковал космополитизм и галломанию. Он также придавал большое значение выбору учителей, внутреннему распорядку в семье и приучал детей контролировать себя, писать ежедневные отчеты — «журналы» — «занятий и веселостей». Небрежные отчеты Николая обычно не удовлетворяли отца. Зато он очень хвалил «журналы» Ивана, который, по выражению Николая, всегда летал на Пегасе и писал с увлечением. Его «журналы» были поэтичны и красочны.<sup>33</sup>

Эти «журналы» двенадцатилетнего Ивана несомненно первые опыты его творческой деятельности. Таковы, например, письма-«журналы» к дяде.<sup>34</sup> Очень живо описывает Иван Сергеевич распорядок в семье Тургеневых летом в вечернее время. Все заняты делом. «... В 8-м часу, — пишет он, — сижу уж я за столом классным, на моем месте, и оканчиваю письмо; на учительском сидит Николенька, ест шепталу и читает альманах; против меня Никанор (крепостной, — Т. Д.) читает „Телеграф“; против Николеньки сидит г-н Мейер (воспитатель, — Т. Д.) и читает там „Мифологию“, мамаша сидит за своим столом, учит немецкие слова». <sup>35</sup> Сергей Николаевич заставлял сыновей писать отчеты также и по художественному воспитанию (музыке, пению, рисованию и черчению), и по физическому. Когда же Николаю исполнилось 14 лет, отец его предупредил, что через 5 лет ему уже придется отчитываться перед обществом в своих познаниях и своих поступках. «Если же найдут тебя легкомысленным, — писал он, — в поведении, в познаниях слабым или ни к чему не способным, то ты сам будешь везде *лишил* (курсив мой, — Т. Д.) и всем в тягость». <sup>36</sup>

Сергей Николаевич придавал серьезное значение тщательному изучению родного языка. Он всегда писал детям по-русски, цитировал красочные народные пословицы, называл среднего сына Ванечкой, а не Жаном, как это делала Варвара Петровна. В письмах к старшему сыну из Эмса (1830 год) он постоянно напоминает о необходимости совершенствоваться в родном языке, «уметь хорошо не только на словах, но и на письме объясняться по-русски». <sup>37</sup>

Много внимания уделял Сергей Николаевич нравственному воспитанию своих сыновей. Он говорил им о необходимости самосовершенствования, настойчиво рекомендовал учиться терпению, <sup>38</sup> уменью преодолевать трудности, выработать твердый характер, волю, строго относиться к самому себе, «иметь честные правила», совершать благородные поступки, быть внимательными к родителям и окружающим. <sup>39</sup> Он зорко следил за отношением сыновей к товарищам. <sup>40</sup> 13 марта 1834 года он писал Николаю: «Мне очень приятно было видеть, что ты писал к Юрьеву, который показал твое письмо... Ты, конечно, из шутки в письме к Ренгольду писал — „Вы“ и очень церемонное письмо, — которое его поставило в тупик. Он не знает, на каком тоне тебе отвечать». <sup>41</sup>

<sup>31</sup> Частью умственного воспитания Сергей Николаевич, как и Повиков, считал художественное воспитание.

<sup>32</sup> «Прибавление к „Московским ведомостям“», 1783, № 6, стр. 22.

<sup>33</sup> В романе «Дворянское гнездо» И. С. Тургенев, изображая воспитание Феди Лаврецкого, воспроизводит некоторые черты собственного воспитания. У Феди — гувернер-швейцарец, он занимается физическим трудом, «каждый вечер вносил в особую книгу отчет прошедшего дня и свои впечатления» (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах (далее — Сочинения), т. VII, Изд. «Наука», М.—Л., 1960, стр. 162). Но наряду со сходством писатель отмечает и существенное различие: в основе воспитания героя «Дворянского гнезда» лежат педагогические системы Руссо и Локка. Воспитание Феди носит антиобщественный и аристократический характер — воспитывается он в «уединении», без товарищей. Из него хотят сделать только «человека для себя» (требование Руссо) и джентльмена, заставляя изучать геральдику (требование Локка).

<sup>34</sup> См.: И. С. Тургенев, Письма, т. I, стр. 147—160.

<sup>35</sup> Там же, стр. 149.

<sup>36</sup> ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1285.

<sup>37</sup> См.: М. К. Клеман. Отец Тургенева в письмах к сыновьям, стр. 135—136. Ср. у Новикова: «Однако несправедливо оставлять и собственный свой язык, или еще презирать его. Всякому, кто любит свое отечество, весьма прискорбно видеть многих из вас, которые лучше знают по-французски, нежели по-русски» («Детское чтение для сердца и разума», 1785, ч. 1, стр. 4).

<sup>38</sup> Николаю отец советовал учиться терпению и неустойчивости у молодых солдат. См. памятную записку от 13 февраля 1834 года (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1286).

<sup>39</sup> См.: ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1285.

<sup>40</sup> Н. И. Новиков в своем журнале «Детское чтение для сердца и разума» немало страниц посвятил теме дружбы, которую он считал «благом для человечества».

<sup>41</sup> М. К. Клеман. Отец Тургенева в письмах к сыновьям, стр. 137—138.

Когда Николай и Иван достигли школьного возраста, Сергей Николаевич решил им дать «общественное воспитание».<sup>42</sup> Тургеневы переехали в Москву, купив дом на Самотее. В 1827 году Сергей Николаевич отдал старших сыновей в пансион Вейденгаммера. В 1829 году он перевел их в Армянский пансион, который ставил своей задачей подготовку воспитанников в университет. Постановка занятий в этом пансионе не удовлетворяла Сергея Николаевича, и он организовал у себя дома подготовку старших сыновей в специальные учебные заведения, пригласив для этой цели целый штат приходящих учителей.

Состав их (в 1831 году) нам известен по письмам Сергея Николаевича к сыновьям и по переписке Ивана с дядей Николаем Николаевичем.<sup>43</sup> Это П. Ф. Калайдович, П. Н. Погорельский (по математике), Д. Н. Дубенский (по русскому языку, истории, географии), Щуровский (по латыни и философии), Дубле (по французскому языку), Грегориус (по немецкому языку), Вивиени (по рисованию), студент Московского университета, друг Н. В. Станкевича, И. П. Ключников (по всеобщей истории). Следует отметить, что занятия с этими педагогами происходили не в «удинении». В классной комнате всегда было много народу. Вместе с сыновьями пополняла свое образование Варвара Петровна; здесь же учились и дети дворовых, в том числе дворецкий Поляков, Порфирий Кудряшов и камердинер Сергея Николаевича Ф. И. Лобанов, которого Иван в своих письмах называет всегда почтительно «г-н Лобанов».

Занимался Иван с увлечением. Письма его пестрят цитатами из русских писателей. Будущий писатель читает систематически рецензии и статьи в «Телескопе» и «Телеграфе». Эти журналы достает от знакомого студента дворовый парень Никанор, который учится вместе с ним. Большое удовольствие доставляет Ивану, которому нет еще 13 лет, чтение речей Мирабо и «Генриады» Вольтера в подлиннике на уроках Дубле.<sup>44</sup>

Когда Николай и Иван поступили в специальные учебные заведения, Сергей Николаевич зорко следил за их успехами и приглашал по тем предметам, в которых они были слабы, *privatissime* первоклассных учителей, не жалея денег. Он заставил Николая брать уроки по артиллерии у преподавателя наследника Е. Х. Веселя, а по математике у А. Я. Кушакевича, дававшего уроки царским детям. Когда Иван перевелся в Петербургский университет, Сергей Николаевич пригласил ему для частных занятий двух преподавателей из пансиона Иоганна Муральта,<sup>45</sup> где преподавание происходило по наглядному методу Песталоцци.<sup>46</sup> Ф. А. Липман, доктор права Берлинского университета, занимался с И. С. Тургеневым всеобщей историей,<sup>47</sup> а Ф. А. Вальтер<sup>48</sup> — древними языками. Этих преподавателей рекомендовал Сергею Николаевичу В. А. Жуковский.

<sup>42</sup> В этом случае он также следовал Н. П. Повикову, который не принимал теорию уединения Руссо и выступал против локковской недооценки школы. Он обосновывал преимущество общественного воспитания перед домашним (см.: Г. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века, стр. 492).

<sup>43</sup> См.: И. С. Тургенев, Письма, т. I, стр. 147—160.

<sup>44</sup> Там же, стр. 150—151, 157.

<sup>45</sup> И. Муральт — ученик и друг Песталоцци. Был знаком с А. С. Пушкиным, А. И. Тургеневым, В. А. Жуковским.

<sup>46</sup> Сергей Николаевич познакомился с педагогической системой И. Песталоцци, по-видимому, в 1814—1815 годах в Германии, где знаменитый педагог в этот период был популярен. Следует отметить, что между педагогической теорией Новикова и системой Песталоцци было много общего. Новиков и Песталоцци оба испытали воздействие «Эмпиля» Руссо, придавали большое значение «природе» ребенка, нравственному самосовершенствованию, но, вопреки Руссо, считали целью воспитания служение обществу.

<sup>47</sup> Ф. А. Липман — друг А. И. Тургенева, В. А. Жуковского, М. Виельгорского и немецкого писателя К. Фарнгагена, который его сравнивал с А. Гумбольдтом. Упоминание о Липмане встречается в юношеской тетради И. Тургенева «Молитвенник» (И. С. Тургенев, Сочинения, т. I, стр. 593). Липман составил синхронистические таблицы для Жуковского. И. С. Тургенев, занимаясь с ним по наглядному методу, составил синхронистические и генеалогические таблицы для рода Левенбергов и нарисовал их портреты (ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, № 1255).

<sup>48</sup> Ф. А. Вальтер (1816—1886) — сотрудник имп. Публичной библиотеки (с 1848 года), которую обогатил коллекцией эльзевиров. Сохранилось письмо И. С. Тургенева к Ф. А. Вальтеру 1878 года, в котором Иван Сергеевич благодарит его за то, что он первый «воспитал в нем вкус к античности» («Petersburger Herald», 1884, 9 Juni, № 161). После смерти писателя Вальтер написал о нем две заметки: «Биржевая газета и новости», 1883, 1(13) и 17(29) сентября, №№ 156 и 167; «Berliner Tageblatt», 1883, № 421).

Итак, на основании сказанного выше мы имеем полное право утверждать, что педагогическая деятельность Сергея Николаевича Тургенева, который организовал по строго продуманной системе воспитание и образование своих сыновей, была прогрессивна. Влияние Сергея Николаевича на Ивана Сергеевича и Николая Сергеевича Тургеневых, как правильно отметил М. К. Клеман, было «благотворно».

М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

## ДВЕ НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ЗАПИСКИ Н. А. НЕКРАСОВА

В конце 1858—начале 1859 года между Некрасовым и известным тогда публицистом князем П. В. Долгоруковым завязалась переписка, касающаяся помещения на страницах «Современника» проекта освобождения крестьян от крепостной зависимости, составленного П. В. Долгоруковым.

До сих пор в печати появилось лишь письмо Долгорукова от 5 января 1859 года, адресованное редакторам «Современника» И. И. Панаеву и Н. А. Некрасову.<sup>1</sup> А. Я. Максимович в своих комментариях к этой публикации совершенно справедливо отмечал, что письмо Долгорукова «имеет непосредственное отношение к деятельности Н. Г. Чернышевского накануне отмены крепостного права».<sup>2</sup>

Естественно, что все обстоятельства, связанные с этим письмом, представляют особый интерес, тем более что в нем содержится упоминание о какой-то записке Некрасова (от 16 декабря 1858 года), содержание которой до сих пор не было известно. Точно так же неизвестным был и ответ Некрасова на письмо Долгорукова.

К счастью, записки Некрасова не погибли, и мы имеем возможность ввести их в научный оборот.

П. В. Долгоруков, уезжая за границу (в 1859 году), передал значительную часть своего архива А. Б. Лобанову-Ростовскому, с которым его связывали общие интересы в области русской генеалогии. После смерти Лобанова-Ростовского собранные им материалы (в том числе и часть архива П. В. Долгорукова) оказались в фондах библиотеки Зимнего дворца. Фонд этой библиотеки в настоящее время находится в Центральном государственном архиве Октябрьской революции. Там мы и обнаружили две неизвестные до сих пор записки Н. А. Некрасова.

16 декабря 1858 года редактор «Современника» писал П. В. Долгорукову:

«Милостивый государь  
Петр Владимирович,

Так как о выкупе писать действительно позволено, то мы бы очень желали иметь статью, которую Вы нам обещали, — на первую книжку Современника 1859 года. В ожидании ее имею честь быть

Вашего спятельства преданнейший слуга  
Н. Некрасов

16 декабря».<sup>3</sup>

Тогда же статья Долгорукова была получена и передана Н. Г. Чернышевскому, который решил сопроводить ее своими примечаниями.

Дело в том, что составленный П. В. Долгоруковым проект выкупа крепостных крестьян был направлен к явной защите помещичьих интересов. Необходимо было вскрыть реакционный характер этого проекта, показать его враждебность интересам народа. С этой целью Чернышевский подготовил послесловие, которое должно было появиться в журнале вслед за статьей Долгорукова.

Может возникнуть вопрос, почему же руководители «Современника» вообще решили опубликовать на страницах своего журнала реакционный проект, коль скоро они были несогласны с его основными положениями. Чернышевский отвечал на этот вопрос следующим образом: «Мы хотели, чтобы он «проект» сделался известен публике не иначе, как с разъяснением истинного его значения. Мы хотели печатанием его в своем журнале предотвратить его появление в одном из тех изданий, которые не дали бы вместе с ним и объяснений на него, необходимо нужных для предотвращения вреда».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 51—52, 1949, стр. 233.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> ЦГАОР, ф. 728, оп. 1, ед. хр. 2606, л. 1.

<sup>4</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. V, Гослитиздат, М., 1950, стр. 498. См. обстоятельную статью С. Чернова «К исто-

Редакция «Современника» предполагала ознакомить П. В. Долгорукова с послесловием Чернышевского в корректуре. Однако автор проекта узнал о возражениях Чернышевского раньше и пришел в негодование. В письме от 5 января 1859 года Долгоруков потребовал возвращения ему статьи.

Этому же конфликту посвящено и письмо Чернышевского Добролюбову. Обычно его датируют примерно 22 декабря 1858 года. Однако на самом деле оно написано несколько позднее — около 5 января 1859 года — судя по тесной его связи с письмом Долгорукова.

Чернышевский просил Добролюбова передать Некрасову, что «Долгорукий... зашел вчера в типографию, увидел там мои замечания на проект, вообразил, что его поймали в ловушку (конечно, он не сообразил, что замечания были бы показаны ему) и взбесился страшно...»

Надобно Николаю Алексеевичу поскорее, нынче же утром, написать Долгорукову и, приложив корректуру его статьи, объяснить истинный ход дела, то есть, что замечания хотели показать ему».<sup>5</sup>

Благодаря этому предупреждению негодующее письмо Долгорукова не было неожиданностью для Некрасова. Возможно, по его совету Чернышевский исключил из своего послесловия несколько фраз, особенно возмущивших автора проекта. Можно даже предположить, что Некрасов посоветовал Чернышевскому в еще большей степени сократить текст послесловия, потому что в записке Долгорукову от 6 января 1859 года (текст ее будет приведен ниже) редактор «Современника» упоминает о «коротком подстрочном примечании». Этот вариант послесловия не разыскан; но несомненно, что с основными мыслями Чернышевского Некрасов был солидарен.

Проект Долгорукова не мог появиться на страницах «Современника» без редакционного примечания. Об этом Некрасов сообщал в краткой и сухой по тону записке, которая явилась ответом редакции на протестующее письмо Долгорукова:

«Если Вашему сиятельству угодно будет предоставить редакции Современника печатание *Проекта* с сделанным на последней корректуре коротким подстрочным примечанием, то благоволите надписать это согласие на этой корректуре и возвратить ее в редакцию.

Вашего сиятельства покорнейший слуга  
Н. Некрасов

6 января 1859 года».<sup>6</sup>

Как видно, Некрасов вовсе не собирался вступать с Долгоруковым в полемику. Он не объяснял действий редакции, не оправдывался (как это советовал ему сделать Чернышевский). Долгорукову был предъявлен своего рода ультиматум.

Трудно сказать, как отнесся Долгоруков к этой записке Некрасова. Несомненно одно: дальнейшие переговоры автора «Проекта» с редакцией «Современника» потеряли всякий смысл, потому что еще 2 января 1859 года Главный комитет по крестьянскому делу признал статью князя П. В. Долгорукова «неудобной к печати».<sup>7</sup> Очевидно, через несколько дней это стало известно и автору, и редакции. Таким образом, вопрос о возможности опубликования в «Современнике» этой статьи (а следовательно — и послесловия Н. Г. Чернышевского) отпал сам собою.

При всей внешней незначительности две приведенные выше записки Некрасова представляют несомненный интерес. Они свидетельствуют о том напряженном внимании, с которым «Современник» относился к готовящемуся освобождению крестьян, ко всевозможным проектам (в том числе и реакционным), которые были связаны с разрешением крестьянского вопроса.

Записки Некрасова лишний раз подчеркивают единство взглядов и действий редактора «Современника» и Чернышевского (хотя его имя в этих записках и не упоминается).

В письме к Добролюбову Чернышевский прямо рассчитывал на поддержку Некрасова в создавшемся конфликте с Долгоруковым. Судя по второй записке к Долгорукову Некрасов полностью одобрял содержание нового послесловия Чернышевского и в полном соответствии с его мнением считал возможным опубликование проекта только с «подстрочным примечанием», выражавшим точку зрения редакции «Современника» по самому актуальному вопросу тех лет — предстоящему освобождению крестьян от крепостной зависимости.

при борьбе Н. Г. Чернышевского за крестьянские интересы накануне „воли“ («Каторга и ссылка», 1928, № 7 (44)).

<sup>5</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XIV, стр. 368—369.

<sup>6</sup> ЦГАОР, ф. 728, оп. 1, ед. хр. 2606, л. 2.

<sup>7</sup> С. Чернов. К истории борьбы Н. Г. Чернышевского за крестьянские интересы накануне «воли», стр. 26.

А. И. НИКИТИНА, А. С. РОММ

## БЕРНАРД ШОУ — КОРРЕСПОНДЕНТ П. А. КРОПОТКИНА

Россия являлась объектом пристального внимания Бернарда Шоу еще задолго до событий 1917 года. Как известно, связи драматурга с нашей страной были разносторонними и многообразными. Его контакты с ней поддерживались и развивались благодаря личному знакомству с представителями передовой русской интеллигенции, входившими в непосредственное окружение драматурга. Одним из них был П. А. Кропоткин, к которому Шоу на протяжении многих лет питал дружескую привязанность и глубокое уважение.

Имя П. А. Кропоткина приобрело мировую известность еще в XIX веке. «Миллионы трудящихся всех пяти частей света»<sup>1</sup> знали и уважали революционера, социалиста, ученого — достойного представителя плеяды «блестящих революционеров» 1870-х годов. Отванный на долгие годы от России, он был тесно связан с крупнейшими общественными деятелями и писателями Европы. Русский революционный эмигрант, беззаветно преданный «тому знамени, под которым он честно прослужил свою жизнь»,<sup>2</sup> Кропоткин, как в свое время Герцен, знакомил Европу с Россией и оказывал несомненное влияние на передовую мысль Запада.

В русском архиве Кропоткина хранится ряд документов и писем, имеющих значение для изучения разнообразных общественных и литературных событий мировой жизни, начиная с 70-х годов XIX века до революции 1917 года. К их числу относятся и публикуемые ниже письма Бернарда Шоу к русскому революционеру (ЦГАОР, ф. 1129, оп. 2). Проливая свет на одну из важнейших проблем общественной и политической биографии знаменитого писателя — проблему его взаимоотношений с Россией, эти письма представляют также несомненную ценность и как документы, дающие материал для уяснения идейной позиции Бернарда Шоу в один из переломных моментов его творческой биографии.

Период с 1900 по 1911 год в творческой эволюции Шоу был эпохой особенно напряженных исканий и сомнений. В эти годы начинается процесс его постепенного отхода от фабианского реформизма, завершившийся в послеоктябрьское время. Одним из толчков, направивших мысль Шоу в русло переоценки фабианских «ценностей», послужили события англо-бурской войны. Убежденные противники империалистической агрессии, фабианцы на этот раз выступили в новой для них роли ее апологетов. Они встали на сторону реакционного английского правительства в его очерченной колониальной авантюре. Трактат «Фабианство и империя», написанный Шоу в сотрудничестве с другими фабианскими деятелями, свидетельствует о том, что драматург рассматривал разрушение патриархального уклада Трансильвании как необходимый шаг в развитии цивилизации. Этим же ходом мысли подсказана и та характеристика, которую Шоу дает англо-бурской войне в письме к Кропоткину от 1 января 1902 года («крестовый поход против Ветхого Завета»).

Несмотря на то что позиция Шоу в англо-бурском вопросе являлась последовательно фабианской, та смена вех, которую произвели фабианцы, осложнила его взаимоотношения с ними.

Противоречивость идейных воззрений Шоу, нашедшая свое выражение в его драматургических произведениях этих лет, проявилась и в его письме к Кропоткину от 25 апреля 1908 года. Судя по его содержанию, можно предположить, что оно явилось ответом на просьбу Кропоткина об оказании помощи жертвам дарского террора 1908 года. Кропоткин, видимо, рассчитывал, что европейское общественное мнение обуздает в какой-то мере разгул черносотенной реакции после поражения первой русской революции.

Логика ответного письма Шоу во многом определена общением с Кропоткиным. Параллель с французской революцией, развернутая Шоу в характерном для него «парадоксальном» направлении, могла быть подсказана ему трудами Кропоткина, в это время работавшего над книгой «Великая Французская революция» (1909). А рассуждение драматурга о недостаточности «гуманитарного негодования» как формы борьбы с самодержавием явно представляет собой полемику с утверждением Кропоткина, что «главная сила революции — не в ее материальных средствах, а в ее нравственном величии»,<sup>3</sup> сформулированным в резолюции съезда русских анархистов, состоявшегося в октябре 1906 года в Лондоне.

Особого внимания заслуживает тот анализ, который Шоу дает русским событиям. Его оценка революции 1905 года не лишена известной проницательности. Он справедливо считает, что помощь извне может принести пользу русским революционерам только в том случае, если они сами окажутся способными продолжать

<sup>1</sup> Н. К. Лебедев. П. А. Кропоткин. ГИЗ, М., 1925, стр. 17—18.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 88, Гослитиздат, М., 1957, стр. 31 (письмо к Черткову от 19 июня 1897 года).

<sup>3</sup> Цит. по: Н. К. Лебедев. П. А. Кропоткин, стр. 62.

свою борьбу с царизмом. Правильную оценку он дает и поведению царского правительства, чьи карательные мероприятия были формой его борьбы за жизнь.

Ахиллесову пяту первой русской революции Шоу видит в слабости ее организационных форм, которую он, возможно, несколько преувеличивал. Предлагаемые им рецепты «спасения» революции окрашены в недвусмысленно фабианские тона. Убежденный противник анархии, автор трактата «Невозможность анархизма», Шоу полагал, что внести организованность и порядок в стихию народно-освободительного движения можно только с помощью органов народного самоуправления, образцовой формой которых фабианцы считали лондонские муниципалитеты.

Создание таких административных центров Шоу рассматривает как процесс чисто организационный, не связанный с социальной природой революции и требующий только выработки административных навыков у руководителей революционного движения.

В этой вере в действенную силу административного начала проявляется обычная для фабианцев склонность к парламентарным формам освободительной борьбы. Но, несмотря на фабианскую окраску советов Шоу, его позиция по отношению к революции в целом далека от принципов фабианской «ортодоксальности». Драматург явно сочувствует русскому революционному движению и желает ему успеха.

Характерно, что в дальнейшем, разочаровавшись в парламентаризме, Шоу по-прежнему оценил и свои разногласия с Кропоткиным. Об этом свидетельствует его выступление на торжественном заседании, состоявшемся в Лондоне в день семидесятилетия Кропоткина 9 декабря 1912 года.

Драматург сказал: «Много лет тому назад я, вместе со своими друзьями, вздумал поучить кое-чему Кропоткина, так как мы были не согласны с его теориями. Но прошли годы, и теперь я не уверен, что мы были правы, а Кропоткин ошибался... Народы теряют веру в парламенты... В нашем парламенте, считающемся одним из лучших, проведены и проводятся реформы, о которых полстолетия тому назад говорили бы как о революционном перевороте. И что же? Уменьшились ли от этого нищета и бедствие народных масс? Нет и нет».<sup>4</sup>

В свете этого заявления публикуемые письма представляют особый интерес как документы, позволяющие проследить направление эволюции Шоу, приходившего к постепенному разрыву с фабианством.

## 1

10 Адельфи Терас

Коттедж Пиккард Сент-Бартоломью  
Гилфорд, Суррей, 1 января 1902 года

Дорогой мой Кропоткин!

Я знаю, что Вы больны.<sup>5</sup> Всем, кто действительно работает головой, раз в двенадцать лет следует отправляться в постель на 6 месяцев. Моя очередь была 3 или 4 года тому назад; поэтому я отношусь и к Вашей как к должному.

Могу ли я чем-либо Вам помочь?

Помните, я — ирландец и знаю очень хорошо, что у Вас есть множество преданных друзей англичан, но в этом-то и состоит трудность: они настолько полны сочувствия и щедры, что сделают для Вас слишком много, если им представится такая возможность, а потому Вам покажется невозможным позволить им вообще что-нибудь сделать. Мне пришло в голову, что Вам, может быть, придется продавать вещи в убыток себе или даже занять деньги на праздник. В этом случае вспомните обо мне как о друге, способном помочь в нужде. Если бы у нас было больше возможностей встречаться, я не был бы поставлен в необходимость говорить это, но так как Вы, по всей вероятности, забыли меня, я вынужден напомнить Вам, что, несмотря на мои богохульственные выпады против науки<sup>6</sup> и мой взгляд на войну как на крестовый поход против Ветхого завета, я все-таки претендую на те права, которые предоставляет дружба.

Искренне Ваш  
Дж. Б. Шоу

<sup>4</sup> Там же, стр. 65—66.

<sup>5</sup> Случившийся в ноябре 1901 года приступ сердечной болезни надолго приковал П. А. Кропоткина к постели.

<sup>6</sup> По утверждению биографа Шоу А. Гендерсона, «князь Кропоткин — один из самых ученых друзей-революционеров Шоу — неоднократно возмущался тем, что Шоу выступал против науки словно католический проповедник в духе древнейших традиций католицизма» (A. Henderson. Bernard Shaw. Playboy and Prophet. New York—London, 1932, p. 673).



## 2

10 Аделфи Терас  
16 февраля 1905 года

Дорогой мой Кропоткин!

Мевор из Торонто<sup>7</sup> сообщил мне, что Вы все еще лежите с гриппом. Поскольку Вы не были у Раули<sup>8</sup> на новогоднем вечере, я думаю, что столь продолжительная болезнь расстроила Ваши дела.

Не могу ли я быть Вам чем-нибудь полезным? Не пришлось ли Вам влезть в долги? Если да, то пощадите Вашего несчастного заимодавца и займите деньги у меня. Случилось так, что мои пьесы в последнее время пользуются успехом, и одним из результатов этого являются деньги на моем банковском счету, в которых у меня в данное время нет особой необходимости: они лежат без всякой пользы для меня, хотя мой банкир, без сомнения, наживается на них. Ваши друзья сделали бы для Вас то же самое, но столь деликатным образом, что Вам неприятно было бы воспользоваться их привязанностью к Вам для таких целей. Что касается меня, то я лишен деликатности, поэтому Вы можете обращаться со мною как с заправским евреем-ростовщиком. Пусть это будет круглая сумма, скажем, 100 фунтов. Даю Вам слово, что это не будет жертвой с моей стороны: заем со столь безупречной личной гарантией является лучшим из возможных для меня капиталовложений. Конечно, я рискую узнать, что Ваша казна полна и мое предложение излишне, но неважно: если это так, тем лучше. Если нет — воспользуйтесь *моей* казной.

Искренне Ваш  
Дж. Бернард Шоу

## 3

10 Аделфи Терас  
25 апреля 1908 года

Дорогой мой Кропоткин,

не представляю себе, что мы сейчас могли бы предпринять, чтобы помочь России. Если бы Россия страдала под игом иностранного деспотизма, подобно Польше и Ирландии, европейское общественное мнение могло бы в какой-то мере обуздать правительство. Но что можем мы сделать при существующем положении вещей? Пропаганда в прессе имеет свои пределы, первое требование журналистики — новизна, и если русское правительство устраивает по десять казней ежедневно, то дней через девять никто уже не прочтет ни одной строки о русских казнях.

Я думаю, что предпринять что-нибудь будет можно лишь в том случае, если натиск самодержавия заставит русских революционеров развить в себе навыки политического и административного управления. Сколь ни подло царское правительство, оно все же *является* правительством и в какой-то мере управляет делами общества. Одного лишь гуманитарного негодования недостаточно, чтобы свергнуть его. Это может сделать лишь другая противостоящая и равносильная ему административная система.

Русской революции приходится хуже, чем французской, так как европейская демократия XVIII века не обладала достаточной силой, чтобы помешать монархам Европы предпринять объединенное наступление на революцию и вызвать тем самым тот взрыв патриотических чувств, под влиянием которого весь французский народ перешел на сторону революции.

В настоящее время европейские демократии достаточно сильны, чтобы помешать своим правительствам прийти на помощь царю, но недостаточно сильны, чтобы оказать содействие революции; в результате угроза внешнего вмешательства не является достаточно серьезной, чтобы побудить русский народ объединиться для поддержки революции.

Гнусная кампания убийств и репрессий, происходящая сейчас, не поможет делу, мрачная сенсационность таких сообщений уже перестала волновать читателей газет.

Я могу ошибаться, но я думаю, что моя точка зрения во многих отношениях типична. Все социалисты, с которыми я встречаюсь, перестали уже говорить о России, при упоминании о ней они только безнадежно пожимают плечами, считая это дело совершенно безнадежным. Мысль о том, что публичный митинг в Лондоне мог бы принести какую-нибудь пользу, показалась мне совершенно фантастической. Вы должны помнить о том, что русское правительство отчаянно борется за свое существование, а когда правительства оказываются в таком состоянии, они

<sup>7</sup> Профессор Мевор из Торонто был другом Кропоткина и оказывал ему содействие в его деятельности по организации переезда в Канаду русских переселенцев.

<sup>8</sup> Чарльз Раули — друг Шоу, частый посетитель его дома на Аделфи Терас.

не считаются с общественным мнением. Если они расстреливают, вешают, секут и заточают в тюрьмы только из побуждений классово-враждебных, то негодующие отклики из-за рубежа могут их сдерживать или, по крайней мере, заставить продумать все это не столь открыто, но если они уничтожают врагов, которые, оставшись в живых, без всяких колебаний уничтожат их самих, — ничто не сможет их остановить, кроме столь же энергичного сопротивления самих жертв.

Едва ли нужно говорить о том, что я был бы очень рад повидаться с Вашей женой и обсудить с ней все это. Моя жена в настоящее время для восстановления здоровья путешествует по Франции (мы оба тяжело болели гриппом), а я репетирую пьесу, которая должна быть поставлена 12-го мая, — занятие, которое, при всей своей обыденности, отнимает сил не меньше, чем революция. Поэтому наше свидание состоится уже после этой даты.

Искренне Ваш  
Д. Бернард Шоу

Петру Кропоткину, Эск., Виола, Дидсвелл Хилл Род.

Г. В. СТЕПАНОВА

## ТОЛСТОЙ И САВИНА

(НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО Л. Н. ТОЛСТОГО)

Замечательная русская актриса Мария Гавриловна Савина (1854—1915) в числе писем крупнейших деятелей русской литературы и театра хранила два письма к ней Льва Николаевича Толстого, связанных с историей постановки на сцене Александринского театра его драмы «Власть тьмы». Подлинники обоих писем Толстого находятся в настоящее время в составе архива Савиной в Центральном государственном архиве литературы и искусства.<sup>1</sup>

Одно из них было впервые опубликовано еще в 1897 году.<sup>2</sup> Значительно больший интерес для читателей, историков литературы и театра представляет второе, неопубликованное письмо Толстого к Савиной. Приводим его текст по подлиннику:

«Депеша ваша, Мария Гавриловна, очень порадовала меня. Вы, видимо, не отказываетесь провести пьесу в театральной цензуре. С вариантом, к которому вы, вероятно, уже получили, это будет еще возможнее. Будьте так добры известите меня, когда вы заручитесь пропуском или ручательством в нем в театральной цензуре. Мне это нужно для постановки на здешнем народном театре. Очень жалею, что мало обработал роль Акулины, которую вы хотите взять. Впрочем, вы, даровитые актеры, из ничего делаете очень много. Я понимаю эту женщину — Акулину так: дурковатая (т. е. умственная машина в ней действует хоть и правильно, но медленно), добрая, прямая, даже честная и великодушная по природе, но по своему развитию ближе к животному, чем к человеку. Это последнее главное, в этом даже, с одной стороны, смысл всей пьесы: дикость среды, заброшенность миллионов наших сестер и братьев и погибель по нашей вине прекраснейших божеских созданий.

Вы, вероятно, все это лучше меня поняли и потому извините за ненужные разъяснения. Ну, дай Бог вам успеха.

Ваш Л. Толстой.

Я очень рад, что вы взяли роль Акулины. Не хорошо бывает, когда выдающийся актер берет второстепенную по смыслу роль и тем путает „les valeurs“<sup>3</sup> ролей. Но тут будет наоборот: роль Акулины, небольшая по размерам, должна иметь первостепенное значение. Еще замечание, не могу удержаться. Она тупа и

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 853, оп. 2, ед. хр. 1271, лл. 2—5.

<sup>2</sup> «Ежегодник императорских театров», сезон 1895—1896 годов, СПб., 1897, стр. 139—142. См. также: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 63, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 455 (в дальнейшем: Л. Н. Толстой), где письмо Толстого печаталось по копии из архива В. Г. Черткова. Автограф (ЦГАЛИ, ф. 853, оп. 2, ед. хр. 1271, л. 2) подтверждает предположение комментатора об опечатке в копии — «много изменен» вместо «мною изменен». Публикация «Ежегодника» несомненно делалась по автографу. Его редактором был один из друзей Савиной, ее будущий муж — А. Е. Молчанов.

<sup>3</sup> Значение (франц.).

потому больше, чем другие, живет в своем внутреннем мире. Ее речи туповаты и пошлы даже, но ее движения, ее фигура всегда строго, грациозно величавы.<sup>4</sup>

Письмо не датировано Толстым. Напомним обстоятельства, связанные с его написанием. «В конце декабря месяца 1886 года, — говорила Савина в 1894 году, — я узнала, что графом Л. Н. Толстым недавно окончена новая пьеса... я и решила просить у графа... его драматическое произведение»<sup>5</sup> Через кн. Д. Д. Оболенского она обратилась к Толстому с просьбой разрешить поставить в свой бенефис на сцене Александринского театра только что законченную им драму «Власть тьмы».<sup>6</sup> После получения Оболенским телеграммы Толстого о согласии Савина обратилась к последнему 20 декабря 1886 года с письмом: «Благодарю Вас искренно и прошу как можно скорее выслать мне через князя<sup>7</sup> рукопись драмы... Все хлопоты в цензуре и театрально-литературном комитете беру на себя».<sup>8</sup>

После высылки текста пьесы Савиной<sup>9</sup> Толстой написал ей свое первое письмо. В нем он, в частности, отметил: «Четвертый акт с того места, где отчеркнуто красным карандашом, мною изменен. Вариант этот, если не будет готов нынче печатный, то я пришлю его вам завтра».<sup>10</sup> Толстой имел в виду вариант конца IV действия пьесы, над которым он работал в декабре 1886 года.<sup>11</sup> «Роль ваша мне представляется — Марина», — написал он Савиной. «Я внимательно перечла ее «Власть тьмы», — вспомнила артистка в 1894 году, — пришла в восторг, но решила играть не Марину, как этого желал граф, а Акулину».<sup>12</sup>

27 декабря 1886 года А. А. Стахович писал Толстому: «Сию минуту вернулся от Савиной, которая сегодня едет в Москву, единственно чтоб переговорить с Вами и ранее моего письма объяснить Вам, что по сложившимся обстоятельствам она не может взять на свой бенефис „Власть тьмы“ (кажется, власть тьмы ополчается на вашу пьесу)...»<sup>13</sup> Д. Д. Оболенский, в свою очередь, вспоминал по этому поводу: «А ветры с севера подули неблагоприятные. Получаю телеграмму от Татищева: „Савина выехала с курьерским поездом в Москву, представьте ее Толстому“. Я предупредил Толстого и поехал встречать Марью Гавриловну... Л. Н. с большим вниманием отнесся к визиту М. Г., а также и графиня Софья Андреевна. Долго Савина беседовала с Толстым наедине. Он ей давал советы, и говорил о многом, между прочим, о ее роли в его пьесе. О костюмах даже была речь. Но главный вопрос еще не был решен: будет ли допущена самая пьеса на императорской сцене».<sup>14</sup> «2-го января 1887 года. — вспоминала С. А. Толстая, — была получена от Савиной телеграмма, что пьеса эта запрещена цензурой, и не только для театра, но и для напечатания».<sup>15</sup> Однако хлопоты о разрешении пьесы еще продолжались.

Сопоставление приведенных нами воспоминаний с письмами Толстого к Савиной позволяет утверждать, что оба письма писателя к ней написаны в 1886 году между 21 декабря (самая ранняя из возможных дат получения им письма Савиной от 20 декабря) и 28 декабря (день приезда Савиной в Москву). Дата первого письма Толстого, предложенная его комментатором (23—31 декабря),<sup>16</sup> должна быть определена более точно. Самая поздняя граница его написания — 23 декабря. Вслед за ним Толстой выслал Савиной обещанный вариант конца IV действия пьесы, затем получил от нее депешу,<sup>17</sup> на которую и ответил вторым письмом. Таким образом,

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 853, оп. 2, ед. хр. 1271, лл. 4—5.

<sup>5</sup> «Петербургская газета», 1894, 30 января, № 29, стр. 5; а также: В. В. Протопопов. М. Г. Савина, вып. II. СПб., 1900, стр. 73.

<sup>6</sup> См.: Кн. Д. Оболенский. О «Власти тьмы» гр. Л. Н. Толстого. «Русское слово», 1908, 13(26) сентября, № 212, стр. 3. См. также: Н. Гудзий. «Власть тьмы». История создания, печатания и постановки пьесы на сцене. «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 165—166 (вошло в его же комментарий к «Власти тьмы»: Л. Н. Толстой, т. 26, стр. 714—716); И. Шнейдерман. Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. Изд. «Искусство». Л.—М., 1956, стр. 169—172.

<sup>7</sup> Д. Д. Оболенского, выехавшего к Толстому в Москву.

<sup>8</sup> Л. Н. Толстой, т. 63, стр. 455—456.

<sup>9</sup> Ей были высланы корректурные листы. См. об этом рассказы Д. Д. Оболенского («Русское слово», 1908, 13(26) сентября, № 212, стр. 3) и Савиной («Петербургская газета», 1894, 30 января, № 29, стр. 5), а также: В. В. Протопопов. М. Г. Савина, стр. 73.

<sup>10</sup> Л. Н. Толстой, т. 63, стр. 455.

<sup>11</sup> См. об этом: «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 161—162; Л. Н. Толстой, т. 26, стр. 710.

<sup>12</sup> «Петербургская газета», 1894, 30 января, № 29, стр. 5; а также: В. В. Протопопов. М. Г. Савина, стр. 73.

<sup>13</sup> «Литературный критик», 1935, № 11, стр. 166 и Л. Н. Толстой, т. 26, стр. 715.

<sup>14</sup> «Русское слово», 1908, 13(26) сентября, № 212, стр. 3.

<sup>15</sup> «Толстовский ежегодник». М., 1912, стр. 18.

<sup>16</sup> Л. Н. Толстой, т. 63, стр. 455.

<sup>17</sup> Вероятно, в этой, неизвестной нам, депеше Савина и сообщила Толстому, что она решила выступить в роли Акулины. Слова Толстого из второго письма

публикуемое выше письмо Толстого к Савиной следует датировать 25—27 декабря 1886 года.

В этом письме Толстой изложил свое толкование образа Акулины. Он дал ей глубокую психологическую характеристику, раскрывающую краткую ремарку переня действующих лиц: «Акулина — дочь Петра от первого брака, 16-ти лет, крепка на ухо, дурковатая».<sup>18</sup> Далее Толстой сформулировал одну из основных идей своей драмы о народе: «дикость среды, заброшенность миллионов наших сестер и братьев и погибель по нашей вине прекраснейших божеских созданий». Именно с этим трагическим «смыслом всей пьесы» связывает он психологический облик Акулины, ее особый внутренний мир. В силу этого образ Акулины приобретает первостепенное, по утверждению Толстого, значение.

В своем письме Толстой дал поистине бесценные указания актрисе, готовившейся выступить в роли Акулины. Он подсказывает даже внешний рисунок роли, те пластические формы, в каких представлялась ему эта героиня на сцене: «Ее речи туповаты и пошлы даже, но ее движения, ее фигура всегда строго, грациозно величавы». Для Толстого в этой контрастности также проявлялась трагическая сущность образа Акулины.

В какой мере восприняла Савина и воплотила в своем исполнении советы и разъяснения Толстого? В марте 1887 года пьесу «Власть тьмы» запретили, и репетиции в Александринском театре были приостановлены. Лишь через восемь лет драма была разрешена к постановке, и 18 октября 1895 года состоялся первый спектакль в Александринском театре. Незадолго до премьеры, 5 октября 1895 года, Савина писала В. И. Базилевскому: «Семь лет тому назад, когда я играла только „очаровательных вертушек“, меня очень увлекла мысль приблизиться к „типу“ или, вернее, совершенно отрешиться от себя и, судя по репетициям... я достигла хороших результатов. Потехин и товарищи хвалили и даже удивлялись. Теперь я буду повторять все, что задумала тогда...»<sup>19</sup> Из всех исполнителей этого спектакля критика того времени единодушно выделила Савину.<sup>20</sup> Но наиболее глубокий анализ исполнения Савиной роли Акулины содержится в воспоминаниях советской писательницы, драматурга А. Я. Бруштейн.<sup>21</sup> Она писала: «Толстовскую ремарку „дурковатая“ надо понимать так, как мы сегодня говорим: „дефективная, отсталая“. Акулина — именно отсталая, и, вероятно, в результате запуганности, заботности... Такою играла Акулину Савина». По свидетельству А. Я. Бруштейн, актриса вскрывала напряженную внутреннюю жизнь Акулины, показывала «светлые, разумные моменты» ее поведения, а не только придурковатость, как это уже утвердилось в исполнении других, в особенности провинциальных, актрис. «Нет, савинская Акулина была одним из страшных звериных ликов дореволюционной деревни — жестоких, забытых, запуганных и дремуче-темных, — писала А. Я. Бруштейн. — Это и была власть тьмы — та самая, о которой написал свою пьесу Толстой. Замысел Толстого была раскрыт Савиной в роли Акулины с незабываемой потрясающей силой».<sup>22</sup> Успехом своего выступления во «Власти тьмы», думается нам, Савина в большой степени была обязана общению с Толстым.<sup>23</sup> Интереснейшие мысли и советы, содер-

к Савиной: «Очень жалею, что мало обработал роль Акулины, *которую* вы хотите взять» (курсив наш, — Г. С.), а также приведенное нами выше свидетельство самой Савиной о выборе ею роли Акулины позволяют думать, что более поздние воспоминания некоторых мемуаристов, широко использовавшиеся в работах, посвященных сценической истории «Власти тьмы» и артистическому пути Савиной, не во всем точны. Так, например, М. А. Стахович вспоминал в 1916 году, что Савина хотела играть Анютку и «полетела в Москву просить Толстого переделать Анютку в 18-летнюю...» (Кончина М. Г. Савиной, т. I. 1916, стр. 185). А. К. Черткова так передавала слова Толстого, якобы сказанные им после визита Савиной: «Но ей хочется очень играть Анютку... Я ей посоветовал: уж если ей играть, то Акулину, это больше ей подходит...» (Толстой и о Толстом. Новые материалы. Сборник второй. М., 1926, стр. 111). Эти свидетельства либо вовсе не верны, либо отражают какие-то колебания Савиной в выборе роли. Отметим, что, судя по воспоминаниям Чертковой, создается впечатление, что Савина не была принята С. А. Толстой, в то время как актриса писала ей 3 января 1887 года: «От всего сердца благодарю Вас за радужный прием...» (цит. по: И. Шнейдерман. М. Г. Савина, стр. 171).

<sup>18</sup> Л. Н. Толстой, т. 26, стр. 123.

<sup>19</sup> Цит. по: И. Шнейдерман. М. Г. Савина, стр. 170 и 225 (некоторые купюры восстановлены нами по подлиннику: ЦГАЛИ, ф. 853, оп. 2, ед. хр. 215, л. 235).

<sup>20</sup> См. об этом в указанной выше книге И. Шнейдермана на стр. 225—229.

<sup>21</sup> Там же, стр. 227—228.

<sup>22</sup> А. Бруштейн. Страницы прошлого. Изд. перераб. и доп. «Советский писатель», М., 1956, стр. 184—185.

<sup>23</sup> Укажем на совершенно неверное утверждение историка литературы, критика Ф. Д. Батюшкова, что Савина «открыла» Толстому значение Акулины и «своим творчеством обнаружила, сделала понятным для всех то бессознательное, что было

давшие в его письме к актрисе, беседа с нею, видимо, помогли Савиной «приблизиться к типу» (употребляя ее выражение), задуманному писателем, и Акулина в ее исполнении приобрела в спектакле то «первостепенное значение», о котором писал Толстой.

Г. А. МАМАЕВ

## ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КОМЕДИИ А. Н. ТОЛСТОГО «ЛЮБОВЬ — КНИГА ЗОЛОТАЯ»

В комедии А. Н. Толстого постоянно упоминается книга, которая дала название пьесе. Она играет важную роль в развитии сюжета и является в языковой ткани одним из основных элементов стилизации. Эта книга не плод фантазии художника, не выдумка, как предполагали исследователи творчества Толстого; она имеет реальную основу — сочинение малоизвестного писателя XVIII века Глеба Громова со сходным названием.<sup>1</sup>

«Любовь книжка золотая» Гл. Громова не представляет художественной ценности. Ее фривольное, мягко говоря, содержание видно уже из оглавления: «Сокращенный супружеский календарь», «Новый любовничий и супружеский словарь, по азбучному порядку расположенный», «Домашние средства от разных неприятностей в любви и браке» и проч. Особенно примечательны в этом отношении календарь и словарь, которые составляют большую часть книги. В календаре Громов сопровождает перечень месяцев перечислением свойств характера человека, интересных, по его мнению, супругам и любовникам. Так, об октябре, например, сообщается, что люди, «рожденные в сем месяце... любят крепкие напитки» (стр. 35). В словаре обнаруживаем толкование с той же точки зрения самых различных слов. Вот один из примеров: «Л я г у ш к и, становятся громогласны, крикливы, обыкновенно перед переменою погоды. Таковы точно бывают и некоторые женщины пред ненастьем любви и брака» (стр. 128).

Книга Громова несомненно отражала вкусы определенной части русского общества конца XVIII века. Она явилась для Толстого ценной находкой и позволила ему создать в комедии острый конфликт между старой, боярской, домостроевской знатью и новой, екатерининской. Победителя в этом конфликте нет, ибо автором изблечена нравственная уродливость как той, так и другой стороны.

Книга «Любовь — книга золотая» в комедии Толстого постоянно находится в центре внимания. Герои читают ее, цитируют,<sup>2</sup> излагают своими словами (стр. 275, 291, 294).

Однако близких к тексту Громова «цитат», неоспоримо указывающих на источник комедии, мы обнаружили только две:

Книга Гл. Громова

Комедия Толстого

Канапе, очень покойное и приятное для любовников и супругов место, где весьма хорошо разглагольствовать о главе брака. Так же нехудо иногда скрывать там некоторых особ, коих неохотно всякому показывают. Сколько постели для лежания ни удобна; но канапе и в сем отношении имеет преимущество; ибо сколь бы долго на нем ни лежали, оно не мнется, как постеля; а тот час само оправляется, подымается, коль скоро встанут (стр. 108).

Князь (*читая из середины*). «Что такое канапе. Ответ: канапе — место, излюбленное супругами, видом своим — диван, только поусадистее, и двое. в близком хотя соприкосновении, но могут удобно на нем сидеть, и многие в том удобный для разных шалостей и забав случай находят; любовникам сия вещь предпочтительнее постели, — коль скоро постель сминается, когда с нее встанут, канапе не сминается, но выпрямляется, сохраняя тайны резвых любовников» (стр. 258).

вложено в данный образ великим писателем» (Кончина М. Г. Савиной, т. I, стр. 178 — Из выступления Ф. Д. Батюшкова 8 марта 1916 года на вечере памяти Савиной в Александринском театре).

<sup>1</sup> Любовь книжка золотая. Гл. Гр. СПб., 1798 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>2</sup> А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1949. стр. 258, 260, 263, 267, 268, 270, 271, 277, 278, 287, 291 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

Дети, в сем месяце (декабре, — Г. М.) рождаемые, охотно сидят за печью, неповоротливы, ленивы, сонливы, и страстные охотники до кофию (стр. 39).

В остальных случаях Толстой, сообразуясь с идейно-художественными целями своего произведения, отстывает от псаний Громова и создает собственные «цитаты» из книги. Например:

#### Книга Гл. Громова

Дети сего месяца (мая, — Г. М.) бывают веселого нрава и чистосердечны. имеют великие способности; по большей части остроумны и во всех семи свободных художествах искусны (стр. 25).

#### Комедия Толстого

Решето. «Месяц май. Люди. в сем месяце рожденные, имеют тело красивое и плотное и столь жестокою ярость во всех чувствах, что мужья оных проливают горькие слезы, кляня тот день, когда отважились вступить в брак с шаловливыми сими проказницами...» (стр. 268).

Нетрудно заметить, что созданная писателем «цитата» соответствует внешнему облику и характеру героини комедии. Кстати, и поклонник ее, адъютант Завалишин, тоже родился в мае, что обыгрывается в пьесе и создает комическую ситуацию.

Насколько далеко отстывает Толстой от громовского источника, можно судить и по тому, что в некоторых «цитатах» явно ощущается влияние более поздних образцов любовной лирики. Кому не вспомнится стелотворение «Вишня» Пушкина при чтении следующих строк комедии: «Решето. „Вишенье... Сей сладкий плод, именуемый в просторечии вишеньем, зреет на столь ужасной высоты ветвях, что молодая дева, влезши на оные, все прелестн стоящему внизу любовнику оказывает явным, отчего происходит головокружение и с дерев падение...“» (стр. 268).

Да и само начало книги, приводимое в комедии, создано, видимо, под влиянием крылатого пушкинского выражения «Любви все возрасты покорны»: «Решето (начинает читать нараспев, по-церковному). „Календарь для любовников. Во все время года люди все, от юных лет до лет преклонных, сколь ни убелены сединами власы их, пикомни крепостями не убежены от сладчайших и коварнейших стрел проказливого бога любви. Купидоном или Эротом именуемого...“» (стр. 267).

Толстой не только изменил содержание «золотой книги», но обогатил и форму, которая справедливо показалась писателю крайне однообразной. Кроме календаря и словаря, в «книге» Толстого обнаруживаем не встречающиеся у Гл. Громова вопросы-определения, которыми нередко пользовались в литературе XVIII века:

«Княгиня (Пикуте). В наказание тебе — повтори урок. (Берет книгу.) Вопрос: „Кто ты, прелестный, с козлячьим хвостом и золочеными рогами, в роще мелькающий, на свирели играющий?“

Никита. Не знаю» (стр. 260).

Или далее:

«Княгиня. „Где обитать имеешь обыкновение, прелестный?“

Санька. Отвечай: в роще с нимфами и иными прочими греческими божествами...» (там же).

Пользуется Толстой и эпитафией, также популярной в литературе прошлого: «Княгиня. Над прудом есть обрыв, обнимем друг друга и кинемся... И так, в объятиях, „вместе навеки“. И над бедным прахом нашим поставят мавзолей и надпись на нем: „Здесь сладостно и печально окончилась любовь Валерьяна и Дария“.

Завалишин. Жаль только, что не сможем уже сидеть с тобою в тени того мавзолея...» (стр. 291).

Далее обнаруживается, что источником этого диалога являлась все та же «Любовь — книга золотая» (стр. 294).

Песомненно, что книга Гл. Громова повлияла и на язык комедии Толстого (см. приведенные выше примеры).

Трудно определить, где и когда познакомился писатель с книгой Глеба Громова. Бесспорно одно: уже в работе над комедией «Любовь — книга золотая» Толстой обнаружил стремление опираться на подлинные документы изображаемого времени. В ней нашли отражение те черты творческого метода писателя, которые впоследствии так ярко проявились в эпопее «Хождение по мукам», в романе и пьесе о Петре Первом и в диалогии «Иван Грозный».

В. Н. АФАНАСЬЕВ

## ОТ АНЕКДОТА К САТИРИЧЕСКОМУ РАССКАЗУ

(ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ И. А. БУНИНА)

В недавно вышедшем седьмом томе нового собрания сочинений И. А. Бунина помещен среди других поздних произведений писателя его рассказ 30-х годов «Жилет пана Михольского».<sup>1</sup>

В конце тома дан комментарий к рассказу, который, однако, не только не проясняет историю создания этого несколько необычного для Бунина произведения, но, пожалуй, еще больше ее затемняет. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть указанный комментарий, который мы приводим здесь полностью, без каких бы то ни было сокращений.

«„Жилет пана Михольского“ (стр. 288). — Газ. „Последние новости“, Париж, 1932, № 3945, 10 января. Печатается по тексту „Весной, в Иудее“, где датирован 1936 годом.

В „Автобиографических заметках“ (Собр. соч., т. I) Бунин, перебирая впечатлительные детства, писал: „Помню, как поразил меня рассказ моего гувернера о Гоголе — он однажды видел его“, — и далее Бунин приводит этот эпизод, который он сам много раз пересказывал в лицах, будучи великодушным рассказчиком:

„Рассказ моего гувернера о Гоголе“:

— Я его однажды видел. Это было в одном московском литературном доме. Когда мне его показали, я был так поражен, точно увидел что-то сверхъестественное. Подумать только: Гоголь! Я смотрел на него с неопытной жадностью, но запомнил только то, что он стоял в толпе, тесно окружавшей его, что голова у него была как-то театрально закинута назад и что панталоны на нем были необыкновенно широки, а фрак очень узок. Он что-то говорил, и все его почтительно и внимательно слушали. Я же слышал только одну его фразу — очень закругленное изречение о законах фантастического в искусстве. Точно этой фразы не помню. Но смысл ее был таков, что, мол, можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе (Собр. соч., т. I, стр. 24).

И спустя много лет Бунин, видоизменив этот эпизод, использует его для написания сатирического рассказа».<sup>2</sup>

Итак, если верить автору комментария, Бунин положил в основу рассказа эпизод, о котором услышал в детстве от своего гувернера. Однако не может не обратить на себя внимание тот факт, что между воспоминаниями гувернера и рассказом «Жилет пана Михольского» нет ничего общего, кроме того, что и там и здесь фигурирует Гоголь. Впрочем, и Гоголь в каждом из двух случаев разный. В воспоминаниях гувернера он охотно говорит о законах искусства и его внимательно слушают, в рассказе Бунина он произносит всего несколько слов, и все они относятся не к области искусства, а к рассказчику — пану Михольскому. К тому же гувернер видел Гоголя «в одном московском литературном доме», а Михольский встречается с ним в усадьбе Липки под Киевом и т. д. Неразъясненным оставил комментатор и указание, сделанное самим Буниным в самом начале своего рассказа: «Было это в Киеве, в сороковых годах прошлого века, и рассказывалось многим киевлянам самим паном Михольским, а нам пересказано писателем Ясинским». Если «было в Киеве» и «пересказано писателем Ясинским», значит, слышанные Буниным в детстве воспоминания гувернера здесь явно не при чем.

Нам удалось найти подлинный источник рассказа Бунина «Жилет пана Михольского». Это «Анекдот о Гоголе» И. Ясинского, напечатанный в журнале «Исторический вестник» в июне 1891 года.<sup>3</sup> Характерно, что вскоре после своего появления этот «анекдот» вызвал сомнения в своей достоверности у Н. С. Лескова, который в № 192 «Петербургской газеты» за 1891 год выступил с «исторической поправкой», озаглавленной «Нескладница о Гоголе и Костомарове», где полностью отрицалась реальность рассказанного И. Ясинским.<sup>4</sup> Впрочем, современный нам комментатор произведений Лескова не без оснований замечает, что «при всей недостоверности деталей, на которую и обратил внимание Лесков в своей заметке „анекдот“, опубликованный Ясинским, отражает какие-то факты действительного пребывания Гоголя в Киеве в мае — июне 1848 года».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> До этого рассказ был включен в однотомник произведений И. А. Бунина, изданный в 1961 году.

<sup>2</sup> И. А. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, изд. «Художественная литература», 1966, стр. 393 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>3</sup> «Исторический вестник», 1891, № 6, стр. 594—598 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>4</sup> См.: Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1958, стр. 208—212.

<sup>5</sup> Там же, стр. 653.

И. Ясинский обнародовал свой «Анекдот» через сорок с лишним лет после того, как мог произойти случай, положенный в его основу; Бунин опубликовал «Жилет пана Михольского» через сорок с лишним лет после появления «Анекдота» Ясинского. Если Ясинский заботился в первую очередь о том, чтобы доказать достоверность своего «Анекдота», то Бунин, не вдаваясь в вопрос о точности рассказанного, ставил главной своей задачей создать сатирический образ ограниченного, самодовольного пана Михольского, увидевшего и воспринявшего Гоголя со своей точки зрения. Использование Буниным «Анекдота о Гоголе», который он не только сократил чуть ли не вдвое, но, если так можно выразиться, художественно пересоздал, — поучительный пример работы большого, зрелого мастера слова над литературным материалом, принадлежащим перу другого автора и используемым в данном случае в качестве своеобразного первоисточника.

По содержанию «Анекдот о Гоголе» и «Жилет пана Михольского» ничем, кроме второстепенных, несущественных на первый взгляд деталей, не отличаются друг от друга. Но эти с виду мелкие изменения и поправки, которые сделал Бунин, превратили непритязательный анекдот в высокохудожественный рассказ.

«Анекдот» Ясинского начинается с пространного рассуждения о том, что «великий человек покажется иной раз маленьким, пройдя сквозь призму наблюдательности маленького человека».

Далее следует краткая характеристика самого этого «маленького человека» — молодого провинциального помещика Михольского, приехавшего перед своей женой в Киев «с целью нашить здесь себе сюртуков и фраков у киевских портных и приобрести сердоликовую печать».

В Киеве и происходит его встреча с Гоголем, которая составляет все последующее содержание «Анекдота», будучи описана со слов Михольского, но передана в третьем лице словами писателя Ясинского.

Бунин полностью отбрасывает вступительные рассуждения Ясинского, он сразу переходит к характеристике Михольского и, жертвуя второстепенными деталями, сообщаемыми Ясинским (возраст героя — «лет двадцати пяти», место жительства — Харьковская губерния, пребывание его друга — графа К. на службе в канцелярии генерал-губернатора и т. д.), дает более обобщенный и в то же время очень конкретный образ самодовольного дворянского недоросля. Начав рассказ как бы от себя, но с явным использованием элементов несобственно-прямой речи, ощутимо передающей особенности интонации самого Михольского, Бунин далее, в середине рассказа, где происходит встреча героя с Гоголем, полностью передает повествование Михольскому. После слов автора: «И вот тут-то и происходит то, о чем столько раз повествовал впоследствии пан Михольский приблизительно в таком роде» (стр. 289) — идет рассказ самого пана, сопровождаемый в финале восклицанием неких слушателей, заинтересованно внимающих этому рассказу. Нет необходимости подчеркивать, что переданный устами самого героя его рассказ о встрече с Гоголем неизмеримо выигрывает в своей художественной выразительности.

Сопоставить во всех подробностях «Анекдот» Ясинского и рассказ Бунина в пределах краткой заметки не представляется возможным. Приведем в качестве примера лишь эпизод появления Михольского у Юзефовича и следующую за этим сцену ожидания Гоголя.

#### Я син с к и й

#### Б у н и н

«Михольский и граф К. отправился в Липки, и Юзефович принял незнакомого молодого человека немножко угрюмо.

На обширном балконе, выходявшем в сад, был приготовлен стол с закусками и с чаем. Собрались преимущественно молодые профессора Киевского университета, которые хотели предстать Гоголю. Все были по этому случаю одеты в новенькие вицмундиры и, в ожидании великого человека, переговаривались вполголоса. Юзефович постоянно выбегал смотреть, не едет ли Гоголь. Уже начинало смеркаться, и последние лучи заходящего солнца умирали на стекле чайной посуды, как, по некоторому движению в доме и по внезапно изменившемуся лицу Юзефовича, который, слышав шум, убежал с балкона, гости заключили, что Гоголь, наконец, приехал. Профессора, сидевшие перед этим, встали и выстроились в ряд. Граф К. и Михольский тоже поднялись с своих мест и стали поодаль, в глубине» (стр. 596).

«И вот граф и пан Михольский в Липках. А там уже целая ассамблея, тайный трепет, ожидание высокого гостя. Давно готов чайный стол на балконе, толпятся, тихо переговариваясь, прочие гости, — все больше профессора Киевского университета в новеньких мундирах, — хозяин то и дело выбегает взглянуть, не едет ли Гоголь. Но проходит час, другой — Гоголя все нету. Наконец бежит дворецкий: приехал! Хозяин кидается навстречу, профессора одергивают фалды, выстраиваются в ряд, опускают по швам руки...» (стр. 289).



Текст Бунина не только более, чем на одну треть, короче текста Ясинского, но, что самое главное, более действен, энергичен. Там, где Ясинский разъясняет то, что станет понятным из последующего («собрались... профессора... которые хотели представиться Гоголю»), там, где он перегружает описание штампами второсортной беллетристики конца века («последние лучи заходящего солнца умптрали на стекле чайной посуды»), там, где у него разъясняется ясное и без того («профессора, сидевшие перед этим, встали»), у Бунина — стремительный динамизм, обилие глаголов, ощутимо передающих напряженность момента. Характерно при этом, что незаметно, как бы между делом, Бунин обогащает повествование такими деталями, которые сообщают ему особую выразительность. Так, профессора у него не просто «встали и выстроились в ряд», но «одергивают фалды, выстраиваются в ряд, опускают по швам руки», т. е. уподобляются в данном случае солдатам. Это делает сцену ожидания Гоголя еще более напряженной.

И у Ясинского и у Бунина Гоголь по приезде, кроме слов приветствия, обращенных к встречающим, произносит всего две реплики, адресованные Михольскому; но при абсолютном сходстве в содержании реплики эти различны по своей художественной выразительности.

## Ясинский

«— Мне кажется, как будто я вас где-то встречал, — сказал Гоголь Михольскому.

— Да, я вас где-то встречал, — утвердительно произнес Гоголь, — не скажу, чтобы ваша физиогномия была мне очень памятна, но тем не менее я вас встречал, — повторил Гоголь. — Мне кажется, что я видел вас в каком-то трактире, и вы там ели луковый суп» (стр. 597).

## Бунин

«— Мне сдается, — молвил он наконец, щурясь, — мне сдается, что я вас где-то уже видел.

— Да, я вас где-то видел. Не скажу, чтобы ваша физиогномия памятна мне живо, но тем не менее я вас видел. Видел же я вас в каком-то трактире, вы там лакомились луковым супом» (стр. 290).

Первая реплика звучит у Ясинского стандартно и лишена индивидуального выражения; Бунин же подчеркивает, что произнесена она после паузы, что Гоголь говорит «щурясь», что он дважды, как бы в раздумье, повторяет слово «сдается». Во второй реплике Бунин как будто бы ближе к тексту Ясинского, но и здесь слово «видел» звучит выразительнее, чем «встречал», а «лакомились луковым супом» таит в себе ту пронию, которая не ощутима в словах «ели луковый суп».

Иногда, заменяя в тексте Ясинского ту или иную мелкую деталь, Бунин добивается особой выразительности. Так, если у Ясинского жилет Михольского, которому позавидовал Гоголь, похож на «шкурку ящерицы», то у Бунина он напоминает «шкурку хамелеона», и это сравнение невольно бросает неожиданный ответ на облик самого хозяина жилета. Следует сказать при этом, что и само наименование героя рассказа — «пан» — принадлежит Бунину; у Ясинского он называется просто Михольским (паном его называет в «Анекдоте» лишь посланец еврей-портного). Излишне подчеркивать, что постоянно применяемое по отношению к хвастливому и самодовольному провинциальному помещику слово «пан» еще сильнее оттеняет его дворянскую хвастливость, которая так полно проявляется в рассказе.

Даже целиком или почти без всяких изменений заимствуя у Ясинского ту или иную фразу (что случается сравнительно редко), Бунин умеет придать этой фразе такую отчетливость, которой она лишена в первоисточнике. Так, в заключительной части «Анекдота» Ясинский приводит слова Михольского, не согласившегося уступить свой жилет Гоголю и очень гордого этим: «Я свою жилетку выше всяких „Мертвых душ“ ставлю», однако эти почти афористически звучащие слова теряются в потоке фраз, следующих за ними.

Бунин же приведенными словами («Я, брат, свою жилетку выше всяких его „Мертвых душ“ ставлю») заканчивает рассказ, как бы подводя краткий, но выразительный итог всему, о чем поведал читателю преуспевающий пан Михольский.

Таков подлинный источник рассказа И. А. Бунина «Жилет пана Михольского».

## «ДОКЛАД БЕЛОВА»

(К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «МЯТЕЖА» ДМ. ФУРМАНОВА)

В исследованиях, рассматривающих творческую историю романа «Мятеж», называются три источника, использованные Дм. Фурмановым: десять томов дела о верненском мятеже, дневниковые записи писателя и заметки, корреспонденции, приказы, воззвания, доклады уполномоченного Реввоенсовета Туркфронта.<sup>1</sup> К этим материалам отсылает сам Фурманов в планах романа, в заметках о том, как делался «Мятеж».

Однако при внимательном изучении всех этих источников обнаруживается, что они охватывают главным образом первую половину 1920 года. В романе же подробно освещаются и предшествующие верненскому мятежу события. Дм. Фурманов рассказывает о последствиях восстания 1916 года, об изгнании комиссаров Временного правительства, об органах советской власти в области в 1918 году, о партизанских отрядах, черкасской обороне и многих других событиях гражданской войны в Семиречье.

Возникает вопрос: откуда писатель получил сведения о политической, военной и экономической жизни Семиречья 1917—1920 годов, какой неучтенный источник был использован им в романе?

В самом романе имеется об этом любопытное замечание: «Потом, через долгое время, на руки мне попал доклад: он собрал и повторял то самое, что говорилось и писалось тогда про Красную Армию Семиречья».<sup>2</sup>

Что же это за «доклад», упомянутый писателем, и в какой мере он был использован? Вряд ли это был какой-либо печатный источник. В 1924 году, когда создавался роман, еще не существовало обобщающих работ о победе революции и борьбе за советскую власть в Южном Казахстане и Северной Киргизии, составлявших Семиреченскую область. Следовательно, Дм. Фурманов называет «докладом» какие-то рукописные материалы.

Свою работу в Семиречье в качестве уполномоченного Реввоенсовета Туркфронта Фурманов начал с детального знакомства с общим положением в области. На пути в Верный он тщательно изучал обстановку, беседовал с партийными и советскими работниками и старался получить материалы, характеризующие прошлое Семиречья. В. С. Судоргин, бывший в то время на партийной работе в Пишпекке, вспоминает: «Дмитрий Фурманов, беседуя со мной о работе Пишпекской партийной организации, заинтересовался моим дневником, в котором был набросок доклада для Турккрайкома КПТ о состоянии партийно-советской работы и политическом настроении населения в Пишпекском уезде. Фурманов попросил у меня его, обещая вернуть. Но встретиться нам больше с ним не удалось».<sup>3</sup>

Уже будучи в Верном, Дм. Фурманов проявлял исключительный интерес к гражданской войне в Семиречье, о чем свидетельствует запись от 18 апреля в составленной им подробной характеристике политической, экономической и военной обстановки в области: «Нач-ку дивизии и комиссару поручено найти товарища в штабе, который смог бы писать историю Семиреченского фронта. Человек найдется. Скоро дело пойдет в ход».<sup>4</sup> И действительно дело пошло в ход; в штабе 3-й Туркестанской стрелковой дивизии, располагавшейся в области, приступили к составлению истории Семиреченского фронта. Через некоторое время Дм. Фурманов получил подробную справку или доклад о гражданской войне в Семиречье. По-видимому, именно этот доклад хранится в фонде Фурманова в Рукописном отделе Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Это — безымянная рукопись «Семиречье 1917—1920 гг.», состоящая из 14 двойных листов писчей бумаги большого формата и написанная достаточно четким, разборчивым почерком. Имеется и машинописная копия, видимо снятая Дм. Фурмановым в период работы над «Мятежом».

Сравнение рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» с романом не оставляет сомнения в том, что это и есть тот самый «доклад», о котором сообщает писатель в тексте произведения.

<sup>1</sup> См.: Г. Владимиров. Проблемы творчества Д. А. Фурманова. Статьи. Госиздат УзССР, Ташкент, 1956. См. также: Г. Владимиров. Творческий путь Фурманова. Госиздат УзССР, Ташкент, 1953; Е. Наумов. Д. А. Фурманов. Критико-биографический очерк. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1954; Х. М. Джумабаева. К вопросу о творческой истории романа Д. Фурманова «Мятеж». «Ученые записки Карагандинского государственного педагогического института», т. 1, 1958.

<sup>2</sup> Дм. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1960, стр. 109 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

<sup>3</sup> Воспоминания участников революционных событий и гражданской войны в Киргизии. Киргизгосиздат, Фрунзе, 1957, стр. 124.

<sup>4</sup> Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Архив Д. А. Фурманова, П.62.2035 (далее ссылки приводятся в тексте).

В главе «В Верном» после упоминания о докладе Дм. Фурманов пачинает рассказ «про Красную Армию Семпречья» с событий 1918 года. Он описывает гражданскую войну в Восточном Казахстане, в Копальском и Лепсинском районах, сопротивление колчаковским бандам Виноградова и Ушакова, действия партизанского отряда «Горных орлов», подвиг красного партизана Мамонтова. Далее в романе рассказывается о Николае Калашникове, о трагической гибели летчика Шаврова, о героической обороне Черкасска. Рассказ завершается событиями 1920 года, когда в результате наступления на Копал враг был окончательно сломлен и во всем Семпречье победила советская власть. Все это описание полностью соответствует второй половине использованного писателем источника. Дм. Фурманов сохраняет последовательность эпизодов и событий, использует сведения о датах и численности отрядов, приводит имена и фамилии участников войны, названия местностей и т. п. в соответствии с тем, как это представлено в рукописи «Семпречье 1917—1920 гг.».

Убедительно свидетельствует об этом, например, сравнение эпизодов в рукописи и романе, рисующих решительные действия и героическую гибель красного партизана Мамонтова.

«Семпречье 1917—1920 гг.»<sup>5</sup>

Капитан Виноградов, заняв Сергиополь, решил продвигаться в глубь Лепсинского уезда, перерезав путь отступления тов. Мамонтову, находившемуся в районе Бахты... Отряд Виноградова в 20-х числах июня 1918 года занял станцию Маканчи, находившуюся в 90 верстах от месторасположения отряда тов. Мамонтова. Тов. Мамонтов, получив сведения о восстании казаков в Копальском уезде и о занятии Виноградовым станции Маканчи, включился своим аппаратом в телеграфный провод, вызвал к прямому проводу сначала власть восставших казаков гор. Копала, потом отдал им распоряжение сложить оружие, иначе он выступит со своим отрядом на гор. Копал, и тогда пусть никто не ждет пощады... затем по телеграфу же сообщил капитану Виноградову, чтобы он знал, что отряд Мамонтова выступает на другой день против него. Между тем в этот же день тов. Мамонтов собирает отряд и выступает на Маканчи, ... сам с одним вестовым выезжает в станцию и, зная хорошо месторасположение штаба капитана Виноградова, направляется к этому штабу. Подъезжая, спрашивает у стоящего часового: «Где командир отряда?» Часовой отвечает: «Здесь». Тогда тов. Мамонтов просит вызвать его: часового, принимая тов. Мамонтова за своего, вызывает Виноградова. Когда капитан Виноградов вышел, т. Мамонтов спросил его: «Кто Вы такой?» Тот отвечает: «Я командир белогвардейского партизанского отряда капитан Виноградов». Тов. Мамонтов, выхватывая наган и стреляя в Виноградова, произносит: «А я командир красноармейского партизанского отряда тов. Мамонтов».

Виноградов падает мертвым, но и тов. Мамонтову не пришлось уже видеть своих товарищей... На него накинулись стоящие с Виноградовым казаки и изрубили до неузнаваемости труп борца...

Красные отряды тов. Мамонтова, узнав от спасшегося вестового о гибели любимого их командира, осврепел, начали производить рубку всех белых, высказывающих спросонья из домов... (стр. 22—23).

## «Мятеж»

Из Сергиополя капитан Виноградов шел в предгорьях Тарбагатайского хребта на Бахты, на Чугучак.

Перед Бахтами, в Маканчи — остановился. В Бахтах стоял красный отряд партизана Мамонтова — окруженного, потерявшего надежду на уход... Только находчивость, решительность могут спасти. Мамонтов ловко включается в провод и отдает грозный приказ белым повстанцам очистить Копал, грозя в противном случае всякими карами, жестокой расправой.

А в Маканчи Виноградову по проводу:

«Завтра жди меня с отрядом».

И только сказал, посадил свой отряд на коней: марш на Маканчи!

К вечеру был на месте. С ординарцем заскочил к штабу, вызвал капитана.

— Ты капитан Виноградов?

— Я...

— А я Мамонтов, командир красного отряда! Н-на! — и нагановской пулей раздробил ему череп.

Но сам не ускакал, окруженный, бился долго, тщетно отбивался. — не смог прорваться, не ослил кучу врагов: растерзали, раскромсали, пзрубили красного партизана Мамонтова.

Ускакал только его ординарец, привез отряду траурную весть.

Некогда впадать в уныние:

— Атака на Маканчи!.. Мсть беспощадная за растерзанного командира!

На улицах поселка была густая жестокая рубка... Казаки выбиты, выскочили, спасались в пантке кто куда (стр. 112—113).

<sup>5</sup> Цит. по машинописной копии.

Точно так же использует Дм. Фурманов материал своего источника в целом ряде других эпизодов романа. В рукописи, например, подробно сообщается об отряде Николая Калашникова и бандитском поведении самого командира, и каждая деталь, каждый факт, упомянутый в ней, повторяется в «Мятеже». Местами имеются даже текстуальные совпадения, но они незначительны и возникают только в тех случаях, когда приводятся данные о численности частей, передвижениях на фронте, назначениях командиров и т. п.

Весь материал рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» в процессе творческой работы Дм. Фурманова над романом предстает в новой стилистической тональности, художественно переосмысливается в соответствии с идейно-тематической основой произведения. Автор рукописи повествует скучным языком военного донесения, писатель рисует живописную, эмоционально окрашенную картину жизни Семиречья в годы гражданской войны, создает яркие характеры, излагает в форме прямой речи сведения, заимствованные из используемого источника.

Лаконичные описания местности, сообщения о времени года, о погоде в романе художественно трансформируются. Так, например, неузнаваемо преобразуется под пером писателя упоминание о снежной буре, затруднившей движение частей на Копал, приведенное в рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» с чисто информационной целью.

#### «Семиречье 1917—1920 гг.»

#### «Мятеж»

К 10 часам утра 9 марта сильный ветер перешел в снежную бурю, и к вечеру громадных трудов стоило всем поддерживать замерзающих красноармейцев на занятых позициях. С наступлением темноты вместо перехода в атаку на некоторых участках красноармейцы стали бросать рогатики и отходить в тыл в ущелье Чумбулак, где меньше ветра и где была возможность обогреться (стр. 34—35).

В полуверсте от города застыли полки. Крепчал с минутами горный мороз, рвавшийся дико с ущелья ледяными ветрами. Они все острее, колючей, глубже пронизывают тело, — ишь как раскричались, взвыли в горах! Налетела внезапно горная буря, черный, вьюжный, грозный буран грозил бойцов обернуть в ледяные сосульки. Бесильные, потеряв последнюю возможность держаться, дрогнувшие до вечерних сумерек, стали отступать в Чумбулакское ущелье, где тишина, где нет пронизывающего в равнине ледяного дыханья (стр. 122).

Другая часть рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» получила отражение в первой главе романа — «По Семиреченскому тракту». Она представлена в рассказе сюгатинского зрителя Ивана Карпыча, радушно встретившего группу уполномоченного Реввоенсовета Туркфронта.

«Я все дела тут с самого начала знаю, потому что и в Верном бывать пришлось; и послушал — узнал немало со всех сторон; все знаю, еще как в семнадцатом году, когда правительство это керенское было, к нам сюда, то есть в Верный-то, два комиссара наехали: Шкапский да Иванов», — сообщает бывалый зритель беседующему с ним Фурманову. И далее из уст Ивана Карпыча читатель вместе с Фурмановым узнает об установлении советской власти в Семиречье и начале гражданской войны. Удивительную осведомленность обнаруживает стационарный зритель Иван Карпыч! Он рассказывает о том, что представляли собой советы в восемнадцатом году, живо описывает борьбу большевиков против комиссаров временного правительства, сообщает о съездах, о работе ревкома, о первых партизанских отрядах и многом другом, к чему сам не имел прямого отношения. Достаточно тщательно рассмотреть все факты, детали и события, о которых якобы прекрасно наслышан Иван Карпыч, и станет понятно, что ради сообщения о них он сам и получил место в романе.

В общем развитии сюжета история борьбы за советскую власть в Семиречье и характеристика края подготавливают кульминационные события третьей главы, посвященной мятежу. В уста Ивана Карпыча, следуя за рукописью «Семиречье 1917—1920 гг.», Дм. Фурманов и вкладывает рассказ об интересующем его историческом материале. Но при этом он проявляет большую заботу об индивидуализации характера. Вот как «пересказывает» Иван Карпыч один из эпизодов гражданской войны в Семиречье:

#### «Семиречье 1917—1920 гг.»

#### «Мятеж»

Отряд Щукина, прибыв к ст. Талгар, расположился без всякой системы и выбора позиции на случай боя, предъявил ультимативное требование станице: освободить арестованных продовольствен-

Вот и отряд, подошел, свои требования Щукин поставил: освободить арестованных, выдать оружие, выдать зачинщиков-офицеров, которые все дело готовили и народ на смуту подымали.

ных работников, выдать все свое оружие и выдать своих офицеров и главнейших, руководивших организацией казачества, переименовать таковых в течение двух часов, если же требование в этот срок не будет выполнено, — по станице будет открыт огонь. Требование это казаки не выполнили, и тогда из орудий было произведено два выстрела, предупредившие казаков, что ультиматум будет поддержан огнем. После этих выстрелов к отряду прибыла делегация с просьбой дать отсрочку часа на 2, в какой срок требование будет исполнено. Отсрочка была дана (стр. 12).

На это вам размышленья — два часа. А если не так — огонь из орудий, и всю станицу дотла снесут — вот как! Прошло два часа, а казаки и не почесываются, все готовя силы, подтачивают оружие, зарытое в земле, делают шашки, патроны, седла чинят на дело. «Так вы не хотите?» Молчат казаки. Бух-бух — два выстрела по станице: из пушки. Видят казаки, что делу крах, прислали делегатов: «Погодите, мол, еще два часа, народ только соберется и будет сейчас все дело решать». Ну, отряд и притих: два так два (стр. 62—63).

Текст из главы «По Семиреченскому тракту» от слов «У нас, можно сказать, ничего — хулиганство одно да разбой» до конца подглавки имеет множество параллелей и аналогий в рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» Нет необходимости выписывать все эти примеры.

Дм. Фурманов в процессе работы над романом «Мятеж» тщательно систематизировал все собранные им документы и материалы. Он указывал на документальную основу произведения и в предполагаемом «Предисловии» к «Мятежу» намеревался сообщить, что повествование «составлено — по таким-то материалам». Но вместе с тем в октябре 1924 года в письме в редакцию журнала «Звезда» Дм. Фурманов писал: «Мною заканчивается книга „Мятеж“ — художественно обработанный материал о восстании в Семиречье летом 1920 г.» (П.62.2080). Сравнение рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.» с текстом романа лишний раз подчеркивает своеобразие фурмановских приемов художественного осмысления документа.<sup>6</sup>

Теперь следует попытаться установить какие-нибудь дополнительные данные о докладе, как называет Дм. Фурманов рукопись «Семиречье 1917—1920 гг.»

Создавая «Мятеж», писатель расположил документальный материал по трем группам, в соответствии с планом будущего романа. В первой группе, имевшей условные обозначения Р<sub>I</sub>, Р<sub>II</sub> и т. д. до Р<sub>XXXII</sub>, сосредоточены по папкам (Р) в соответствии с пунктами плана (I, II и пр.) различные документы: вырезки из газет, листовки, воззвания, приказы. Вторая группа (пример условного обозначения — 1/90) представляет собой конспект десяти томов «Дела о Верненском мятеже...». Верхняя цифра условного обозначения (числитель) указывает том «Дела», нижняя (знаменатель) — станицу. Третья же группа, обозначенная шифром «CV» с номером страницы, отсылает к дневниковым записям.

<sup>6</sup> Здесь уместно исправить неточность в комментарии М. Сотсковой к роману «Мятеж» (Дм. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. II). Автор комментария отмечает, что в процессе работы над произведением писатель творчески переосмысливал свои дневниковые записи 1920 года. «Так в главе „От Бурной“ упоминаемых выше дневников есть сухая и лаконичная запись о вознице — мужичке из новоселов: „Мужичок-украинец, из новоселов (новоселами называются переселенцы, явившиеся сюда всего несколько лет), попавший нам возницей, оказался весьма мысленным хозяином, порядочным человеком и «прогрессивным» работником, сочувствующим коммунистической партии...» В книге этот возница получает имя Ивана Карпыча, его образу умного рачительного хозяина, радужного человека, глубоко сочувствующего советской власти, посвящена целая подглавка. В живом и непосредственном диалоге с ним автору удается раскрыть очень существенные стороны жизни Семиречья, особенности ее социальных конфликтов» (стр. 401—402). Во-первых, «возница — мужичок из новоселов» получает в романе имя Клима Климыча. Дневниковая запись «От Бурной» соотносится с той частью романа «Мятеж», где речь идет о следовании группы уполномоченного Реввоенсовета Туркфронта от станции Бурной к городку Аулие-Ата. Во-вторых, упоминаемый в комментарии М. Сотсковой Иван Карпыч — это «сюгатинский смотритель», причем персонаж этот явно вымышленный (см. об этом: Х. М. Джумабаева. К вопросу о творческой истории романа Д. Фурманова «Мятеж», стр. 90). В опубликованных дневниках Дм. Фурманова в главе «От Сюгаты до Верного» имеется запись: «Перед горами, внизу — огромная болотина. Приветливый и предупредительный настанция Сюгаты сообщил, что в этой болотине водится много дичи» («Литературный Казахстан», 1936, № 2, стр. 14). Образ Ивана Карпыча никак не представлен в этой лаконичной заметке, а главное, не представлен тот важный материал, ради которого Дм. Фурманов вводит в роман этого героя.

Все эти группы источников учитывались в планах романа. Один из исследователей творческой истории «Мятежа» Х. Джумабаева<sup>7</sup> полагает, что существовало несколько вариантов плана, которые последовательно уточнялись и обрастали фактами. Но правильнее было бы говорить о том, что планы (а не варианты) имели разное назначение: композиционные, создающие представление об архитектонике всего произведения; идейно-тематические, организующие мысль романа, передающие его проблематику; документированные, т. е. указывающие на источники и последовательность их введения в роман.

В одном из планов, располагающем в сюжетной последовательности различные источники, пункт XIII (что следует понимать как отсылку к папке XIII) называется «Семиречье 1917—1920 гг.»; здесь же имеется запись: «Калашников. Шавров (20 стр.). Январь 1920 г. Наступление 10 марта. Сдача Копала. Симпатии сдавшихся к нам (28). Речи в Копале. Белов и Бойко» (П.62.2053). Нетрудно заметить, что Дм. Фурманов, фиксируя события, указывает страницы рукописи «Семиречье 1917—1920 гг.».

В заметке к роману, которую приводит Х. Джумабаева, также имеется пункт: «6. Семиречье 1917—20 гг. (статья-очерк)» (П.62.2014).<sup>8</sup>

И, наконец, в плане под названием «Мятеж (роман)» (П.62.2022) содержится следующая любопытная ссылка на источник:

«6. Областная власть в 918 году: докл. Белова.

7. Киргиз грабят и они уходят к белым (Белов, 19).

8. Расстрел архiereя (Белов, 19)

9. Осада Черкаска (Б., 20—23)

10. Убийство Калашникова (Б. 24)».

Эта запись также свидетельствует, что Дм. Фурманов изучал рукопись «Семиречье 1917—1920 гг.», так как цифры после заглавия пункта отсылают к соответствующей странице источника, где излагаются названные в плане события или эпизод. Но еще важнее, что в ней указано лицо, к которому рукопись имеет определенное отношение: «докл. Белова».

Итак, Белов. О нем известно многое, прежде всего то, что он является героем «Мятежа». «На том самом собрании, когда решался вопрос о комиссии Кравчука, — повествует Дм. Фурманов в романе, — я впервые увидел Белова... мы с Панфиловичем стали потом большими приятелями, особенно после испытания в дни мятежа, где я увидел настоящую цену этому кремневому честному человеку» (стр. 101).

С Иваном Панфиловичем Беловым — командиром 3-й Туркестанской стрелковой дивизии Дм. Фурманов встретился в Верном. Он высоко ценил его способности, видел в нем убежденного, преданного делу революции человека. В ответ на запрос члена Реввоенсовета Туркфронта В. В. Куйбышева в мае 1920 года Дм. Фурманов следующим образом характеризовал командира 3-й Туркестанской стрелковой дивизии в срочной военной телеграмме: «Белов осторожен, умен, энергичен, деловит, свою работу любит и понимает, иллюзиями не задается, смотрит на положение совершенно трезво, серьезно. Ответственными работникам ценится, уважается».<sup>9</sup>

После отъезда из Верного Дм. Фурманов поддерживал связь с И. П. Беловым. Известны также воспоминания И. П. Белова, опубликованные в газете «Красная звезда».<sup>10</sup>

Можно ли на основании приведенных фактов считать И. П. Белова автором «доклада» или «статьи-очерка» «Семиречье 1917—1920 гг.»? Полных оснований для этого нет. Возможно, Дм. Фурманов имел в виду принадлежность рукописи Белову.

Но как бы ни решался этот вопрос, бесспорно, что докладу «Семиречье 1917—1920 гг.» принадлежит немаловажное место в творческой истории романа «Мятеж».



<sup>7</sup> Х. Джумабаева. Новые материалы о работе Д. А. Фурманова над романом «Мятеж». «Ученые записки Карагандинского государственного педагогического института», т. III, вып. 1, 1962.

<sup>8</sup> Там же, стр. 53.

<sup>9</sup> ЦГА КазССР (г. Алма-Ата), ф. 109, оп. 1, ед. хр. 8, л. 47.

<sup>10</sup> И. Белов. 1) Дмитрий Фурманов. (Памяти товарища и любимого друга). «Красная звезда», 1926, № 63, 18 марта; 2) Боевой друг. «Красная звезда», 1936, № 61, 15 марта.

# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К «ИСТОРИКО-БЫТОВОМУ КОММЕНТАРИЮ»

В первом номере журнала «Литература в школе» за 1965 год опубликован «Историко-бытовой комментарий» к «Табели о рангах». Его цель — помочь учителю разобраться в «социальных и правовых отношениях XVIII—XIX веков», поскольку «точное знание деталей, обстановки, быта не только помогает полнее представить обстоятельства, в которых происходит действие, но и уточняет характеристику героев произведения».<sup>1</sup>

Намерение, заслуживающее самой искренней похвалы! И действительно, уже «упоминание чина и титула позволяет установить служебное или общественное (сословное) положение данного лица и дает в распоряжение исследователя дополнительные нити для поисков более полных сведений о нем».<sup>2</sup>

Но вот прошло около двух лет с момента опубликования «Историко-бытового комментария». Как показала практика обращения учителей к нему, своего назначения комментарий не выполняет, да и вряд ли может выполнить, поскольку в нем допущено много ошибок и неточностей.

Обратимся сначала не к самому тексту, а к примечанию, обозначенному своской 2 на первой странице. Здесь утверждается, что публикуется «петровская таблица „Табели о рангах“» (стр. 81). Но так ли это?

Известно, что в царской армии со времен Петра I вплоть до царствования Александра III были майоры. А в помещенной в журнале таблице майоры отсутствуют. В графе VIII класса, где они должны были бы значиться, читаем: капитан и ротмистр. Что это — опечатка? Нет, просто комментатор взял таблицу не петровских времен (кстати, тогда ее как таковой и не было), а 1880-х годов, ошибочно выдав ее за «петровскую таблицу». По распоряжению правительства в 1884 году были произведены некоторые перемены в «Табели о рангах»: обер-офицерские чины, соответствовавшие XIV классу (прапорщики, фендрики), были частично отменены, некоторые (корнеты) переведены в более высокий класс (XII). А майоры были *упразднены*. В 1885 году Чехов даже написал по этому поводу рассказ. Он так и назывался — «Упразднили!». Прапорщик Вывертов пришел к майору Ижице, и вот какой разговор у них состоялся:

— Лошадка славная, — сказал Вывертов, подходя к Ижице. — Жалко! Вы, майор, за коновалом пошлите. У меня, майор, на деревне есть отличный коновал!

— Майор... — проворчал Ижица, презрительно улыбаясь. — Майор!.. Не до шуток мне! У меня лошадь заболела, а вы: майор! майор! Точно галка: крр!.. крр!..

— Я вас, майор, не понимаю. Нешто можно благородного человека с галкой сравнивать?

— Да какой же я майор? Нешто я майор?

— Кто же вы?

— А черт меня знает, кто я! — сказал Ижица. — Уж больше года, как майоров нет. Да вы что же это? Вчера только родились, что ли?

Вывертов с ужасом поглядел на Ижицу и стал отирать с лица пот, предчувствуя что-то очень недоброе.

— Однако позвольте же... — сказал он. — Я вас все-таки не понимаю... Майор, ведь чин, значительный!

— Да-с!

— Так как же это? И вы... ничего?

Майор только махнул рукой...»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Д. У. Историко-бытовой комментарий. «Литература в школе», 1965, № 1, стр. 81. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Л. Е. Шепелев. Работа исследователя с архивными документами. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 92.

<sup>3</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. III, Гослитиздат, М., 1946, стр. 136. Цензурным комитетом этот рассказ вначале был запрещен, потому что в нем, как об этом доносил цензор, осмеивались «правительственные

По помещенной в журнале таблице нельзя получить достоверную справку о том, например, в каком классе состоял корнет лейб-гусарского (гвардейского), а затем поручик Тенгинского пехотного полка Лермонтов — в XII, как в действительности это и было, или в X, как следует из приведенной «Табели о рангах». Кроме того, помещая как «петровскую» таблицу 1880-х годов, автор «Историко-бытового комментария» не учитывает существенных различий между эпохой дворянской и 80-ми годами, когда были повышены чины, дающие право на получение личного и особенно потомственного дворянства.

О приобретении дворянства (личного и потомственного) в петровскую эпоху автор «Комментария» пишет так: «С введением „Табели о рангах“ дворянство могло быть уже не только наследственным, но и приобретенным по службе. Право личного дворянства получал любой, достигший первой офицерской должности на военной и морской службе или обер-офицерского чина (VIII класса) на гражданской» (стр. 81).

На самом же деле, «достигший первой офицерской должности на военной и морской службе» до 1856 года получал право не личного, а потомственного дворянства. Еще до «Табели о рангах», в 1721 году, было постановлено: «„Все обер-офицеры, которые произошли не из дворянства, оные и их дети и их потомки суть дворяне и надлежит им дать патенты на дворянство“ (П. С. № 3705)».<sup>4</sup>

В самой же «Табели», опубликованной в следующем, 1722 году, это узаконивалось в такой формулировке: «Воинским чинам, которые дослужатся до Обер-офицерства не из Дворян; то когда кто получит вышеписанный чин, оный суть Дворянин и его дети, которые родятся в Обер-офицерстве...»<sup>5</sup> Что же касается гражданской службы, то обер-офицерского чина (VIII класса) на гражданской службе не было. Чиновники, вышедшие не из дворян и дослужившиеся до 8 ранга (класса), получали право на потомственное дворянство (так было до Манифеста 1856 года). В «Табели» об этом сказано буквально следующее: «Все служители Росийские или чужестранные, которые 8 первых рангов находятся, или действительно были: имеют оных законные дети и потомки в вечные времена. лучшему старшему Дворянству во всяких достоинствах и авантажах равно почтены быть, хотя б они и низкой породы были, и прежде от Коронованных Глав никогда в Дворянское достоинство произведены или гербом снабдены не были».<sup>6</sup>

Право на личное дворянство (по «петровской таблице», о которой и ведется речь в комментарии) получали лица, состоявшие в XIV—IX классах (от коллежского регистратора до титулярного советника). В самой «Табели» об этом сказано в цитированном уже 15 параграфе так: «Прочие же чины, как гражданские так и придворные, которые в Рангах не из дворян, оных дети не суть Дворяне». «Впоследствии, толкуя в дворянской грамоте этот параграф табели, Екатерина II лиц, имеющих чины ниже 8 класса, причислила не к наследственному дворянству, но к личному».<sup>7</sup>

Как же после этого можно верить комментатору, утверждающему, будто «станционный смотритель Самсон Вырин имел чин коллежского регистратора (XIV класс), не дающий прав дворянства» (стр. 82)? Если бы Пушкин рассказывал о временах, наступивших после Манифеста 1856 года, тогда это было бы правильным, но Самсон Вырин жил ведь в 1820-е годы, когда еще в полной мере действовала петровская таблица «Табели»; разумеется, она распространялась и на «сущего мученика XIV класса» — многострадального Вырина.

И, наконец, последнее. «Чичиков из дворян „выслужившихся“, — пишет комментатор. — Хотя он и именует себя помещиком, но у него только двое крепостных, по-видимому, купленных им, когда он стал чиновником VIII класса. Вот почему так естественно выглядит вояж Чичикова, стремящегося приобрести именованное, получить тыщонку душ и стать настоящим, потомственным помещиком» (стр. 82).

Фраза эта неправильна, по крайней мере, по двум причинам. Да, Чичиков — сын «выслужившегося» дворянина. Гоголь так и пишет, что родители Чичикова

распоряжения относительно отмены чинов прапорщика и майора» (см.: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. III, стр. 574).

<sup>4</sup> А. Романович-Славатинский. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права. СПб., 1870, стр. 508.

<sup>5</sup> Полное собрание законов Российской империи с 1649 года (далее — ПСЗ), т. VI, № 3890, § 15. К сказанному добавим: обер-офицерские чины в отличие от унтер-офицерских (нижних) чинов были первыми офицерскими чинами в армии; к ним относились: прапорщики, корнеты, фендрики — вплоть до штабс-капитанов. Согласно Манифесту 1856 года, обер-офицерские чины давали право на получение уже только личного дворянства.

<sup>6</sup> ПСЗ, т. VI, № 3890, § 11.

<sup>7</sup> А. Романович-Славатинский. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права, стр. 21. Ср.: Малая советская энциклопедия, изд. 3-е, т. 3, М., 1959, стр. 344; Советская историческая энциклопедия, т. 5, М., 1964, стр. 23.



«были дворяне, но столбовые или личные — бог ведает». Но к концу своей жизни отец Чичикова стал владельцем небольшого поместья с одной семьей крепостных<sup>8</sup> (родоначальник ее — маленький горбунок — отвез затем Павлушу в город на учебу). Окончаше Чичиковым училища, как мы помним, совпало со смертью его отца. «Чичиков продал тут же ветхой дворышка с ничтожной землицей за тысячу рублей, а семью людей перевел в город, располагаясь основаться в нем и заняться службой». Какое же мы имеем право предполагать, как это делается в «Комментарии», что Чичиков купил своих Петрушку и Селифана, когда стал чиновником VIII класса? Право на покупку имения и дворовых Чичиков наследовал у своего отца; Павел Иванович был «потомственным помещиком» по рождению. Это во-первых, а во-вторых, прилагательное «потомственный» в описываемую эпоху соприлагалось не со словом помещик, а со словом дворянин (потомственный дворянин). Но зато — и это главное — было тогда и другое выражение: «беспоместный помещик». По данным восьмой ревизии 1835 года — как раз к этому времени относятся события поэмы — в России насчитывалось 17 763 беспоместных помещиков, т. е. около 14% общего количества. Во владении у них находилось 62 183 крепостных, т. е. в среднем по три крепостных души на одного владельца (примерно столько же, сколько имел их и Чичиков).<sup>9</sup> И Гоголь не заставлял Чичикова лгать (как это предполагают некоторые исследователи),<sup>10</sup> когда по приезду в губернский город на бумажке для полиции тот нашасал, что является помещиком; он и был помещиком — беспоместным, правда. Последнее обстоятельство Чичиков действительно скрыл. Сделал это он, однако, скорее по воле автора, который усматривал именно здесь — в превращении беспоместного помещика и оставившего службу чиновника в обладателя деревеньки или слободки, в русского барина — одну из главных своих художественных задач первой части поэмы. Мысль эта, собственно, не новая в литературоведении; ее очень четко сформулировал еще В. В. Голубков в вузовском учебнике по методике преподавания литературы: «Герои поэмы — по преимуществу помещики и чиновники, главный же герой, Чичиков, совмещает в своем лице оба эти мира: по рождению помещик, он в силу необходимости становится чиновником, но стремится снова стать помещиком».<sup>11</sup>

Б. Я. С А Н Н И Н С К И Й

## О ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКАХ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. А. НЕКРАСОВА «ГЕНЕРАЛ ТОПТЫГИН»

Н. А. Некрасов в стихотворениях для детей, наряду с реальными фактами и происшествиями из народной жизни, несомненно использовал народные рассказы, шутки и анекдоты. И если мы не всегда можем назвать источник данного конкретного стихотворения, то главным образом потому, что запись фольклорного материала подобного типа велась крайне слабо. Настоящая статья представляет собой попытку изучения возможных фольклорных источников стихотворения «Генерал Топтыгин» и в связи с этим — особенностей работы Некрасова над народным анекдотом.

До сих пор в нашей литературе не учитывается появившееся еще при жизни Некрасова свидетельство об источнике стихотворения «Генерал Топтыгин»: «Анекдот, послуживший канвой этому шуточному стихотворению современного поэта-сатирика, рассказывается в разных местностях России на разные лады, неизменно возбуждая веселый смех и оживляя вечерние беседы при лучине или каганце, в тесовой светелке веллкоруса или выбеленной хате малороссыянина. Так как незатейливый рассказ этот о похождениях Мпхайлы Иваныча чрезвычайно распространен и вероятно не раз воспринимался читателем из уст народных, то мы предпочитаем напомнить его здесь в более художественной редакции...»<sup>1</sup> И далее — цитаты из стихотворения Некрасова.

Сюжет, использованный в «Генерале Топтыгине», давно бытует в устном творчестве некоторых европейских народов. Ю. М. Соколов, перечисляя в своем учеб-

<sup>8</sup> В то время владеть населенными именьями было предоставлено только потомственным дворянам.

<sup>9</sup> Хрестоматия по истории СССР, том II. Учпедгиз, М., 1953, стр. 590.

<sup>10</sup> См.: Е. С. Смирнова-Чикина. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. Изд. «Просвещение», 1964, стр. 34.

<sup>11</sup> В. В. Голубков. Методика преподавания литературы. Изд. 7-е, Учпедгиз, М., 1962, стр. 370.

<sup>1</sup> «Генерал Топтыгин». Стихотворение Некрасова. «Нива», 1872, № 25, стр. 390.

нике «западноевропейские сюжеты», неизвестные «в русских народных сказках», называет и сказку «„Медведь на возу“ (сравни «Генерал Топтыгин» у Некрасова и др.)».<sup>2</sup> Что означает «и др.» — неясно, но к стихотворению Некрасова этот сюжет имеет отношение. Еще раньше, в указателе Н. П. Андреева, этот же сюжет был зарегистрирован так: «116. Медведь на возу: его принимают за попа (генерала) (Некрасов: «Генерал Топтыгин»)».<sup>3</sup> Никаких ссылок на записи народных текстов у Н. П. Андреева нет. Между тем первая русская запись была опубликована еще при жизни Некрасова, вскоре после появления его стихотворения.

22 февраля 1870 года в газете «Весть» появилась заметка, в которой сообщалось следующее:

«... Осенью 1868 г. на границе Могилевской и Мипской губерний, около местечка) Бялынич, один зажиточный крестьянин, по первой выпавшей пороше, на хорошей молодой лошадке поехал в волостное правление; медведи в то время еще не ложились на зимнюю лежку. На обратном пути, не досезая две версты до своей деревни, он остановился в корчме и заболтался с соседями, а лошадь между тем, плохо привязанная, оторвалась и через лес, по которому пролегала дорога, побежала домой. Крестьянин, заметив, что нет лошади, пустился догонять ее бегом. Выбежав из лесу, он встретил еврея, и спросил, не видел ли он лошади. Еврей ответил, что лошади в порожних санях не видал, но встретил кого-то в черной одежде с большим крестом, шибко мчавшегося на лошади с кладбища в деревню, но сам недоумевает, кто бы это ехал — священник, что ли? Крестьянин, возвратясь домой, застал ворота на двор и в сарай отворенными настезь; ощутив впотьмах в сарае сани, на которых ездил, запер ворота, и, разбудив в избе жену, сел ужинать. Когда он спросил, почему убравший лошадь не запер ворот, хозяйка ответила, что после ужина все улеглись спать, никто из избы не выходил и лошади не убирал. Изумленный хозяин, полагая, что он не заметил невыпряженной лошади, бросился в сарай и нашел ее околешью. Сбежался его домашник, и тогда заметили посреди сарая большой надгробный крест, при виде которого крестьяне совершенно растерялись, особенно хозяин, бывший немпого под хмельком. Собравшись судили, рядили и порешили ничего не трогать, пока священник не освятит сарая. Когда зашла речь о священнике, хозяин вспомнил рассказ еврея. Начали осматривать сарай, и в углу за телегами увидели огромного медведя. Тут уже дело стало ясно: медведь вскочил в сани, испуганная лошадь попелася через кладбище, а он, чтобы удержать ее, хватаясь за что попало, вырвал надгробный крест, лошадь же с разгону ударила об стену головой и убитась до смерти. Медведь, попавший в сарай, конечно, был убит».<sup>4</sup>

И автор заметки, и перепечатавшие ее газеты,<sup>5</sup> и ссылающийся на нее советский исследователь В. С. Спридонов<sup>6</sup> не сомневаются в том, что речь идет о реальном происшествии. Тем не менее это запись фольклорного сюжета (конечно, далеко не совершенная). О ее фольклорном происхождении говорят следующие факты: а) использование Некрасовым сюжета, близкого к рассказанному в заметке, не только до появления этой заметки, но и до самого «происшествия»: корреспондент относит его к осени 1868 года, а стихотворение Некрасова написано в 1867 году и опубликовано в февральской книжке «Отечественных записок» за 1868 год; б) свидетельство современного Некрасову критика о широком распространении этого сюжета; в) сопоставление с другими вариантами.

Приводим еще один русский текст этой сказки-анекдота, записанный уже в советское время:

#### «Медведь на возу»

Медведь ходил по лесу. Захотелся медведю перейти в другую сторону, и он отправился по полю. Тут наскочили серые волки на медведя. Медведю оборониться никак от их нельзя. Он землю кидал на их, они все-таки его добиваются, прижимают. Тут стояла деревянная борона. Он эту борону схватил, отбивается от их. Борону эту растрепал, а они все добиваются его, волки. Он добился до кладбища (медведь). Медведю делать нечего, а волки вслед на кладбище идут. Медведь схватил крест, вырвал, обороняется. Тут вдруг еде мужик на лошади. Медведь видит, что оборониться от волков никак. Он сел на воз мужику и свистнул. Тут лошадь и попелася, и волки отстали. Лошадь по деревне. Но лошади некогда было повернуть в свой дом, а мужики думали, что это поп еде с крестом, и вот

<sup>2</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1941, стр. 332.

<sup>3</sup> Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Издание Государственного Русского Географического Общества, Л., 1929, стр. 19.

<sup>4</sup> «Весть», 1870, № 53, 22 февраля. Подпись: П. М-ов.

<sup>5</sup> «Биржевые ведомости», 1870, № 85, 24 февраля; «Современные известия», 1870, № 56, 26 февраля.

<sup>6</sup> Имеется в виду его комментарий к сказке Л. Толстого «Медведь на повозке», связанной с рассматриваемым сюжетом. См.: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 24, Гослитиздат, М., 1957, стр. 637.

кланяются. Мужик проехал деревню, выезжает в лес. Медведь соскочил, пошел. А мужик повернул тогда лошадь, приехал в свою деревню. Мужики спрашивают:

— Откуда ты попа вез? Куда ты его завез?

Мужик и говорит:

— Это не поп, а это медведь сел мне на кладбище. Мне самому страшновато было с этим „попом“ сидеть.

Вот и все.<sup>7</sup>

Сказитель Ф. И. Господарев, от которого записан этот текст, выходец из Белоруссии, и репертуар его, как известно, во многом белорусский. «Происшествие», о котором сообщили корреспондент газеты «Весть», тоже связывалось с Белоруссией. По-видимому, эта сказка бытовала не только в Белоруссии и на Украине, но и в Белоруссии. Есть, однако, веские основания полагать, что она была распространена и в русском фольклоре Карелии. Косвенно это может быть подтверждено ее бытованием в карельском национальном фольклоре. Исследовательница карельской сказки У. С. Конка сообщила нам, что обычно в карельских вариантах медведь с крестом на возу или верхом на лошади по ошибке принимается за попа. Один из вариантов (медведь верхом на лошади) недавно был обработан карельским писателем П. Пертту.<sup>8</sup> В беседе с автором этих строк П. Пертту сказал, что слышал этот анекдот в детстве в Калеваальском районе Карелии, где его рассказывают по-разному. Литературной обработкой данного сюжета является также детский рассказ Б. Я. Бухштаба «Диковный ездук», источник которого, как любезно сообщил нам автор, — устный рассказ крестьянина-карела.<sup>9</sup>

Рассматриваемый сюжет вообще широко распространен именно среди финно-угорских народов. В указателе С. Томпсона зарегистрированы его финские, эстонские, ливский и норвежские варианты.<sup>10</sup> К ним следует добавить карельские и сюжет этот рассматривать не как западноевропейский (см. приведенное выше замечание Ю. М. Соколова), а как восточноевропейский — финно-угорский и восточнославянский по преимуществу.

Чтобы разобраться в особенностях работы Некрасова над этим народным сюжетом, необходимо получить о нем более полное представление. Так как русских записей в нашем распоряжении слишком мало, мы, очевидно, вправе привлечь к рассмотрению финно-угорские тексты, поскольку речь ведь идет о народах, которые веками жили по соседству и в тесном контакте с русским народом, входили в состав русского государства. Духовное общение и взаимопроникновение отдельных произведений народного творчества при таких обстоятельствах не только естественно, но и неизбежно. Заметим, что до Некрасова мог дойти в каком-либо устном изложении и берусский, в частности финский, вариант интересующего нас анекдота. Это предположение не покажется слишком фантастическим, если учесть, что финские селения окружали Петербург, город, с которым связана почти вся литературная деятельность Некрасова.

Судя по имеющимся в нашем распоряжении сведениям и текстам, наибольшее число записей сюжета № 116 (по классификации Анти Аарпе) имеется в Финляндии. В Обществе финляндской литературы (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura) в Хельсинки хранится 63 записи этого сюжета (собраны профессором Юоко Хаутала). У нас имеется 6 из этих текстов, представляющих, по свидетельству сообщившей их научной сотрудницы Общества Пирки-Лиизы Русмаа, все основные варианты сюжета.<sup>11</sup> Два эстонских варианта и один ливский хранятся в г. Тарту в Литературном музее им. Фр. Р. Крейцвальда АН ЭССР.<sup>12</sup> Все эти тексты не опубликованы.

Ознакомление с текстами убеждает, что это весьма неприязательный, юмористический анекдот о недоразумении, смысл которого раскрывается в конце. Нап-

<sup>7</sup> Архив Петрозаводского института истории языка и литературы, разряд III, оп. 1, колл. 62, № 55. Записано Н. В. Новиковым в Петрозаводске в 1937 году.

<sup>8</sup> P. Vesipera (псевдоним). Kunnivoh kullaki. «Punalippu», 1962, № 1, s. 125—127.

<sup>9</sup> «Дружные ребята». 1928, № 24, стр. 4—6.

<sup>10</sup> S. Thompson. The Types of the folk-tale. A classification and bibliography (FFC, 74). Helsinki, 1928, type 116.

<sup>11</sup> H. Laitinen, 12 (записано в Вяртсиле, 1866) (1); Kaarle Krohn, 0692 и 0693 (оба записаны в Соткамо, Харью, 1882) (2—3); Maunu Knaarinen, VK 40:9 (записано в Перньё, Аалйоки, 1882) (4); Signe Sirén, 196 (записано в Руовеси, Хуопиониеми, 1894) (5); Juho Nivalainen, KRK 108:658 (записано в Киурувеси, 1935) (6). В скобках дана условная нумерация имеющихся в нашем распоряжении вариантов. Ниже мы будем опираться на переводы этих текстов и сведения, которые сообщила нам П.-Л. Раусмаа.

<sup>12</sup> Шифры: H II 28. 227/9(6), записано в Экси (Äksi) в 1889 году; H III 30, 345/8(2), записано в Халлисте в 1901 году; SF IV V 156, записано в деревне Вайда в 1923 году, последний вариант — ливский. Сообщено X. Тампере.

более распространенным его типом является тот, к которому принадлежат оба приведенные русские варианты: медведь вскакивает в телегу (иногда на спину лошади), лошадь несется, медведь хватается за деревья, выхватывает крест или дорожный знак в виде креста, его принимают за священника. В таком виде записан этот сюжет и в фольклорных справочниках.<sup>13</sup> К этому типу относится и самый ранний из известных нам вариантов — финский (1).

В некоторых вариантах медведя принимают не за попа, а просто за старого, седого господина «в медвежьей шубе и такой же шапке» (второй из эстонских вариантов, четвертый финский вариант). В одном из финских вариантов (6) медведя принимают последовательно за пристава и пробста (старший пастор у лютеран). Он так и называется «Медведь в роли пристава и пробста». Есть даже вариант (3), в котором медведя принимают за самого господа бога. Кстати, действие его протекает на Руси, среди русского населения. Он начинается словами: «На Руси праздновали Петров день». Поп, увидев медведя верхом на лошади и приняв его за бога, вошел в церковь и стал кричать на находившихся там прихожан: «Так ли отмечали вы, православные, Петров день? Сам отец святой, господь бог, едет на лошади с могильным крестом!»

Нет ни одного варианта, в котором медведя принимают за генерала. Возможность такого варианта, отмеченная Н. П. Андреевым, очевидно, базируется только на стихотворении Некрасова. Но это не означает, что такого варианта не могло быть. В одном из финских текстов (2) медведя принимают за пробста, а сам пробст — за губернатора. При этом происходит такая сцена: «А пробст в это время сидел у уборной. Лошадь вбежала во двор. Пробст решил, что приехал губернатор и подумал: „Где же мой работник губернатора подцепил?“ Не успев подтянуть штаны, побежал навстречу, здороваётся, кланяется, а медведь не обращает внимания (он тоже испугался). И до тех пор пробст ел глазами „губернатора“, пока не пришел работник и не сказал, что это медведь. Так медведь обманул всех господ. Так медведь побывал и губернатором и пробстом и снова стал медведем».

Этот вариант ближе других к некрасовским стихам. Не исключена возможность, что какой-то подобный вариант был использован поэтом, конечно, скорее всего русский, но, может быть, и финский. Не исключена также и возможность создания Некрасовым своего особого варианта этого сюжета, опирающегося на народную традицию. Изучение методов работы Некрасова над фольклорным материалом делает такое предположение вполне вероятным. Во всяком случае, одно ясно: избрал ли поэт сравнительно редкий вариант рассматриваемого сюжета или создал его сам — в любом случае некрасовский тип сюжета не является случайностью.

Центральное место в стихотворении Некрасова занимает знаменитая сцена встречи мнимого «генерала»:

Сам смотритель на крыльцо  
Выбегает бойко.

Видит — барин материк,  
«Генерал» — смекает.  
Поспешил фуражку снять:  
«Здравия желаю!  
Что угодно приказать,  
Водки или чаю?..»  
Хочет барину помочь  
Юркий старичишка;  
Тут во всю медвежью мочь  
Заревел наш мишка!

И смотритель отскочил:  
«Господи помилуй!  
Сорок лет я прослужил  
Верой, правдой, силой;  
Много видел на тракту  
Генералов строгих,  
Нет ребра, зубов во рту  
Не хватает многих,  
А такого не видал,  
Господи Исусе!  
Небывалый генерал.  
Видно, в новом вкусе!..»<sup>14</sup>

В народных вариантах лишь изредка чувствуется насмешка над недогадливостью господ, как в только что цитированном «губернаторском» финском варианте или в тексте о священнике, который принимает медведя за бога. К господам, как правило, этот сюжет вообще не имеет отношения: действующими лицами обычно являются только мужики, они и совершают анекдотическую ошибку. У Толстого по существу, и ошибки нет: медведь влез на повозку, испуганная тройка примчала

<sup>13</sup> Медведь на возу с сеном (на лошади) принимается за проповедника (preacher) (Stith Thompson. Motiv-index of Folk literature. Helsinki, 1934, в. IV, p. 155). Ср.: Antti Aarne. Verzeichniss der Märchentypen (FFC, 3). Helsinki, 1910, s. 6; Oskar Loo rits. Livische Märchen und Sagenvarianten (FFC, 66). Helsinki, 1926, s. 36.

<sup>14</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II. Гослитиздат М., 1948, стр. 294.

его на хозяйский двор. Хозяйка решила, что приехал хозяин, но, выйдя во двор, увидела — с телеги не хозяин — медведь лезет». Рассказ Толстого в подзаголовке назван «Басней», но никакой морали у этой басни нет.

Автор специальной работы о народном анекдоте В. М. Сидельников считает анекдот «сатирическим повествовательным жанром народной поэзии».<sup>15</sup> Не отвергая это определение, следует все-таки иметь в виду, что часто народный анекдот не выходит за пределы невинной шутки, юморески, не преследующей каких-либо обличительных целей. Об этом говорят и многие из примеров, приведенных в статье В. М. Сидельникова. К таким анекдотам относится подавляющее большинство вариантов рассматриваемого сюжета. Юмор народного анекдота, забавность рассказа о курьезном недоразумении не утрачены и Некрасовым. Наоборот, подробная разработка сцены встречи (более подробная, чем в любом народном варианте) с рядом деталей, подчеркивающих трусость маленького чиновника, усиливают юмористическое звучание стихотворения. Но у Некрасова все это не остается просто забавным случаем. Стихотворение раскрывает существо социальных отношений: уродливое чиновничество, угодищество, страх, имеющий весьма реальную подоплеку («нет ребра, зубов во рту не хватает многих»). Станционный смотритель жалок, но он не вызывает сочувствия, ибо будучи жертвой и порождением этого порядка, он в то же время один из чинов бюрократической иерархии.

Когда все выяснилось, «смотритель обругал ямщика скотиной», — теперь можно отвести душу на безответном мужике, отыграться на нем за собственное недомыслие. Так заканчивается стихотворение. Повествование о забавном недоразумении оказалось удобной формой рассказа о большом и важном (особенно, если учесть, что речь идет о стихотворении для детей).

О забавном случае поэт повествует в легких, прозрачно-ясных и точных стихах. доступных даже детскому сознанию, свободных от инверсий и почти свободных от переносов (enjambement). Интонационно-синтаксическая единица, как правило, кончается в конце строки. Лишь изредка допускается перенос, интонационно подчеркивающий значительность происходящего:

Кови дернули; стряслась  
Тут беда большая —  
Рывкнул мишка! — понеслась  
Тройка, как шальная!<sup>16</sup>

Некрасов стремится придать всей истории правдоподобный характер, видимость реального происшествия. Народный анекдот на правдоподобие не претендует: прыжок медведя в телегу или сани — случай маловероятный, медведь верхом на лошади — еще менее вероятно. У Некрасова дикий медведь заменяется ручным, сам хозяин посадил его в сани. Не известно ни одного народного варианта, в котором действует не дикий медведь, а ручной.<sup>17</sup> Некрасов не раз подчеркивает, что медведь смиренный («Видно, стар годами») — это объясняет спокойное состояние лошадей до определенного момента. Из состояния покоя их выводит лютая стужа, которую нелегко вынести даже медведю — она и привела к беде.

Некрасов изменил время действия. В народных анекдотах дело обычно происходит поздней осенью, когда медведи еще не ложились на зимнюю спячку (в некоторых вариантах это специально подчеркивается). У Некрасова — зима, сильный мороз («Видит, ноги в сапогах и медвежья шуба»). Вечерняя темнота — тоже мотивировка недоразумения. Рев «смирного» медведя на ходу тройки, нагоняющий страх и форсирующий скачку, вызывается дорожными ухабами.

Только в одном случае Некрасов допускает небольшое и не бросающееся в глаза нарушение внешнего правдоподобия. В народных анекдотах лошадь несется домой, на хозяйский двор, или, обезумев от страха, куда глаза глядят. В стихах Некрасова лошади несутся «прямо к станции», что мотивируется определенным образом: их хозяин — «ямщик обратный», т. е. обслуживает станцию. Но у крыльца станционного смотрителя они останавливаются и стоят, как вкопанные, — это трудно мотивировать. При появлении станционного смотрителя мишка «заревел во всю медвежью мочь» — лошади продолжают стоять, сцена еще не закончена. Отбежав, смотритель трусливо обращается к «генералу» издали — «Мишка вновь как зарычит», но лошади ни с места, словно их это не касается. Видимо, поэт сознательно шел на это небольшое отступление от внешнего правдоподобия:

<sup>15</sup> В. М. Сидельников. Идеино-художественная специфика русского анекдота. «Труды Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы», т. IV, Вопросы литературоведения, вып. 1, 1964, стр. 26.

<sup>16</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, стр. 293.

<sup>17</sup> Ручной медведь является виновником происшествия и у Толстого, может быть, вслед за Некрасовым, но не исключена возможность, что оба писателя пользовались какими-то неизвестными нам источниками.

оно дало ему возможность высказать ту большую правду, которая составляет смысл и цель обработки народного анекдота.

До Некрасова народным анекдотом, как известно, широко пользовался В. И. Даль, анекдоты послужили ему материалом для целой серии рассказов, чаще всего не одушевленных какой-либо плодотворной идеей. Метод его творческой работы Чернышевский охарактеризовал так: «...г. Даль слышал анекдот, который показался ему интересен, взял да и пересказал его. Если в анекдоте не было никакого смысла, г. Даль не почел нужным вложить в него смысл...»<sup>18</sup>

Принципиальное отличие некрасовского подхода к анекдоту заключается как раз в том, что поэт вкладывает в него смысл, причем смысл социальный.

М. М. Г П И

## ОБ УТОЧНЕНИИ НЕКОТОРЫХ ДАННЫХ, СВЯЗАННЫХ С ПОЕЗДКОЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО В ГРУЗИЮ

О пребывании Островского в Грузии осенью 1883 года<sup>1</sup> сохранился довольно богатый материал, позволяющий воссоздать общую картину и основные события поездки. Это прежде всего дневниковые записи драматурга. Начиная с 28 сентября, дня выезда из Москвы, и кончая 3 ноября, возвращением в Москву. Островский исправно вел дневник. Дневниковые записи в значительной степени дополняют письма Островского к жене Марии Васильевне, написанные во время пребывания на Кавказе и касающиеся в основном впечатлений от поездки.

Многие ценные сведения дают также тифлиссские грузинские и русские газеты того времени и воспоминания людей, встречавшихся с драматургом во время его пребывания в Грузии.

К сожалению, в публикациях материалов, связанных с поездкой Островского на Кавказ, встречаются спорные места, отдельные неточности, а порой очевидные ошибки и опечатки, которые следует устранить.

Дневниковые записи Островского в том виде, в каком они дошли до нас, не предназначались для печати — это черновик без заглавия, написанный карандашом, на многими сокращениями и инициалами без фамилий. Автор, видимо, предполагал в дальнейшем их обработать, но не успел.

При издании этих записей редакторы и комментаторы с помощью дополнительных источников пытались восстановить авторские сокращения и раскрыть инициалы.<sup>2</sup> В основном это им удавалось, но не всегда с одинаковым успехом. Так, например, в дневнике Островского часто встречаются инициалы «А. В.», иногда с фамилией — «А. В. Архипов». А. В. Архипов являлся уполномоченным Министерства государственных имуществ и сопровождал брата драматурга. Видимо, на основании того, что А. В. Архипов по своим служебным обязанностям был тесно связан с Островскими, а инициалы «А. В.» иногда стоят перед его фамилией, в тексте дневника в XIII томе полного собрания сочинений драматурга везде, где упоминают «А. В.», в квадратных скобках вставлено «Архипов».<sup>3</sup>

На первый взгляд, казалось бы, это вполне логично и не должно вызывать возражений. Но дело в том, что Островский в Грузии общался еще с одним лицом с теми же инициалами «А. В.». Это Александр Васильевич Бахметев, брат жены драматурга, инженер, который в то время служил на Закавказской железной дороге. В Тифлисе Островский останавливался у него в доме. Между тем А. В. Бахметев в дневнике упоминается всего один раз по фамилии, без инициалов. 29 октября Островский записал: «Выехали из Тифлиса в 8½ утра. Провожали нас до Мцхет: И. И. Тахеев, Хотисов и Бахметев».<sup>4</sup> И все. Может быть, драматург вообще избегал писать в дневнике о семейных или личных делах? Нет. Он фикси-

<sup>18</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 986.

<sup>1</sup> А. Н. Островский посетил Грузию вместе с братом М. Н. Островским, в то время министром государственных имуществ, который ездил туда в служебную командировку.

<sup>2</sup> Дневник поездки на Кавказ публиковался три раза: 1) Островский. К столетию со дня рождения. М., 1923; 2) А. Н. Островский. Дневники и письма. «Academia», М.—Л., 1937; 3) А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1952.

<sup>3</sup> Подготовка текста дневников и комментарий к ним А. Э. Фриденберга.

<sup>4</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 283.

ровал почти все. В дневнике нашли отражение, например, такие факты: что купил, за сколько, для кого; играл в карты, сколько выиграл и т. п. Под 18 октября запись: «...купил Николаю черкеску — 17 р., в Баку купил Марии Васильевне платок — 12 р.». Под 23 октября: «Купил один фунт табаку — 3 р. 50 к., галстук 1 р. 25 к.». Под 29 октября: «Пообедали, играли втроем в винт, выиграл 9 р.»

При внимательном чтении дневника можно заметить, что инициалы «А. В.» не всегда относятся к Архипову. Так, 19 октября Островский записывает: «Встал в 6 часов. Облачно. Поехал с А. В. [Архиповым]<sup>5</sup> на железную дорогу, чтобы отправиться в Мухрань (в Карталинию, Душетского уезда), к князю Багратиону Мухранскому. На станции уже все были в сборе; кроме брата Михаила Николаевича и его свиты (т. е. Архипова, Молчанова, Князева), поехали с нами Николадзе, Жоржадзе (винодел, лучшее кахетинское), Бунге, Хотисов и еще грузин литератор, начальник Душетского уезда при приставе».<sup>6</sup> Ясно, что «А. В.», с которым драматург отправился на вокзал, не мог быть Архиповым, так как «на станции все уже были в сборе», в том числе и Архипов, входивший в свиту Михаила Николаевича. Следовательно, указанными инициалами Островский в дневнике обозначал и другое лицо.

В день приезда в Тифлис драматург записал в дневник: «Покидаем Арагу, опять подъем на самую вершину малой цепи гор и спуск в живописную Душетскую долину... Тут опять по широкой долине Арагвы до Мцхет. Здесь уже Кура и станция железной дороги. Подъезжаем, нас встречают: А. В. Архипов и Николадзе. Пересаживают нас в вагон и мчат экстренным поездом в Тифлис. Со станции прямо к А. В. [Архипову] весь разбитый».<sup>7</sup> Спрашивается, почему усталый с дороги, «весь разбитый», драматург должен был поспешить к Архипову, в сущности малознакомому человеку? Из других источников известно, что Островский с вокзала прямо отправился к А. В. Бахметеву и во время пребывания в Тифлисе жил у него.

Надо полагать, что в приведенных случаях инициалы «А. В.» относятся к Бахметеву. Более того, есть основание утверждать, что инициалы «А. В.» и в других местах дневника принадлежат Бахметеву. Вполне естественно обозначать инициалами близкого человека, а не нового знакомого. На эту же мысль наводят и письма драматурга к жене. В них Бахметев упоминается часто, всегда по имени и отчеству, полностью или сокращенно (то, что в письмах речь идет именно об Александре Васильевиче Бахметеве, не должно вызывать сомнения). Из писем мы узнаем, что А. В. Бахметев встречал Островского во Мцхетех и драматург остановился в его доме (письмо от 3 октября), они вместе осматривали музей (письмо от 5 октября) и ездили в Батум (письма от 20 и 22 октября).<sup>8</sup>

Итак, инициалами «А. В.» в дневнике Островского обозначен А. В. Бахметев, а не А. В. Архипов. Только в одном месте употребление инициалов «А. В.» остается неясным. 21 октября драматург записал: «В 8 часов утра с А. В. [Архиповым] отправился в Батум, чтобы приготовить брату помещение в гостинице А. В. и встретить его».<sup>9</sup> Может показаться, что во втором случае «А. В.» относится к хозяину гостиницы. Но, по всей вероятности, здесь имеется в виду Архипов, посланный заранее приготовить гостиницу к приезду министра, в Батум же Островский приехал с Бахметевым.

В дневнике один раз встречаются нераскрытые инициалы «В. В.»: «Сегодня разгуливается, к 12 часам показалось солнце. В. В. Осматривал город: ездил на Веру...»<sup>10</sup> «В. В.», возможно, другой брат Марии Васильевны — Василий Васильевич Бахметев, который в то время мог находиться в Тифлисе.

Остановимся теперь на ошибках, допущенных при издании переписки Островского с Ф. А. Бурдиным.

В книге «А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданные письма»<sup>11</sup> письмо Бурдина Островскому от 7 января 1885 года неверно датировано 1884 годом. Между тем содержание письма и его сравнение с другими письмами совершенно ясно показывают, что оно не могло быть написано в 1884 году.

Ф. А. Бурдин, друг Островского, артист Александринского театра, в 1883 году вышел в отставку и поселился в Курске. В ноябре—декабре 1884 года он, возможно, не без совета Островского, предпринял гастрольную поездку в Тифлис и Баку, откуда возвратился в Курск 21 декабря 1884 года. В письме от 24 декабря Бурдин

<sup>5</sup> В квадратных скобках вставка комментатора.

<sup>6</sup> А. Н. Островский и, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 278.

<sup>7</sup> Там же, стр. 274.

<sup>8</sup> См.: Г. Т. Спилюхаев. Труды и дни Островского. В кн.: Островский. Новые материалы. ГИЗ, М.—Пгр., 1924, стр. 386—387; А. Степанов. А. Н. Островский в Грузии. «Литературная Грузия», 1960, № 2, стр. 98, 100, 101.

<sup>9</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 280.

<sup>10</sup> Там же, стр. 274.

<sup>11</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Незданные письма. ГИЗ, М.—Пгр. 1923, стр. 409—410.

<sup>11</sup> Русская литература, № 2, 1967 г.

сообщает Островскому о своем возвращении и делится впечатлениями об успешных гастролях.<sup>12</sup> Интересующее нас письмо Бурдина от 7 января также связано с этой поездкой в Закавказье. В нем он пишет драматургу о своем разговоре с А. В. Бахметевым относительно их (Бурдина и Островского) намерения провести весну в Батуме.

«А. В.<sup>13</sup> Бахметев, которому я говорил о нашем предположении пожить в начале весны в Батуме, — сообщает он, — принял очень сочувственно, хорошо бы на старости лет, хоть немножко подкрепить наши силы, как твое мнение? провести бы там март и апрель...»<sup>14</sup> Такой разговор мог иметь место во время пребывания автора письма в Тифлисе, т. е. в конце 1884 года. О предполагаемой совместной поездке в Батум Бурдин еще несколько раз напоминает драматургу в письмах, написанных в начале 1885 года.

В том же письме от 7 января Бурдин спрашивает: «От чего ты не написал мне исполнил-ли ты мою просьбу о посылке дозволения играть в Тифлисе Василису Мелештьеву? в этом заключается и твоя выгода». И. Е. Питоев, антрепренер Тифлиского русского театра, просил Бурдина о ходатайстве во время его пребывания в Тифлисе, а тот об этой просьбе впервые сообщал Островскому в письме от 24 декабря 1884 года.

Следовательно, указанное письмо написано после поездки артиста в Закавказье. Кроме того, в самом письме имеется недвусмысленная ссылка на письмо Островского от 30 декабря 1884 года. Бурдин пишет: «Очень рад, что твои материальные средства поправились; теперь когда ты успокоился авось и здоровье твое поправится...»

Ты мне пишешь что в театре предстоит ломка, может быть, но толку от этого не ожидаю, сущность останется та же самая...» Это прямой отклик на сообщение Островского: «Ездил я туда (в Петербург, — В. Л.) за тем, чтобы продать издание моих сочинений, что я и сделал очень успешно и чем поправил свои крайне расстроенные финансы. По делу, более всего интересующему меня, было много самых радужных обещаний, но пока все только обещания. Одно я знаю наверное: в театре, особенно в московском, по окончании сезона, будет ломка, но что выдет из этой ломки, это пока еще в тумане».<sup>15</sup>

Таким образом, письмо Бурдина от 7 января следует датировать 1885 годом, если даже в подлиннике ошибочно, по инерции указан 1884 год.

Основываясь на указанном сборнике, эту ошибку повторяют последующие издания.<sup>16</sup> А в полном собрании сочинений драматурга допущена явная опечатка: письма Островского Бурдину от 19 января и 12 февраля 1885 года считаются ответом на письма Бурдина от 14 января и 9 февраля 1884 года.<sup>17</sup> Получается, что драматург отвечал через год.

Укажем также на ошибки в грузинских фамилиях и географических названиях. В полном собрании сочинений Островского в дневниковой записи от 19 октября вместо «до ст. Кванки» (т. XIII, стр. 278) следует читать до ст. Ксанки (Ксани или Ксанка — железнодорожная станция недалеко от Тбилиси). В «Летописи жизни и творчества А. Н. Островского» на стр. 317 указано, что «О. утром едет до ст. Кура». На самом деле это станция Мцхеты. На стр. 318 вместо «Самаровой-Абашидзе» следует читать «Самаровой-Абашидзе» (известная грузинская артистка).

Таким образом, анализ и сопоставление различных материалов, связанных с поездкой Островского в Грузию, позволяют устранить некоторые неточности, допущенные в ряде публикаций.

В. А. ЛОЧОШВИЛИ

## ВОКРУГ ЧЕХОВА

(ОПРЕДЕЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ИМЕН И ДАТ)

В полном собрании сочинений и писем А. П. Чехова напечатано 67 писем его к Л. С. Мизиновой — «прекрасной Лике», жизненная трагедия которой легла в основу истории Нины Заречной в «Чайке». Не все эти письма достаточно прокоммен-

<sup>12</sup> Там же, стр. 426—428.

<sup>13</sup> В письме почему-то «А. П.».

<sup>14</sup> А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, стр. 410.

<sup>15</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 140.

<sup>16</sup> См.: Л. Р. Коган. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. [М.], 1953, стр. 323; А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 301, примечание к письму № 897.

<sup>17</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 320, примечание к письмам №№ 990, 993.



тированы в издании. Так, например, совсем не имеет примечаний письмо от июня-июля 1891 года. Скрытый смысл юмористических строк: «Я люблю Вас страстно, как тигр, и предлагаю Вам руку. Предводитель дворянжек Головин-Ртищев»<sup>1</sup> — остался непонятым, реальное лицо, под которое замаскировался автор, не атрибутировано, игра слов не расшифровала. Не получили объяснения и насмешливые намеки Чехова по адресу Балласа в письмах от 11 и 21 января 1891 года и в письме от 28 июня 1892 года, в котором Чехов писал: «Мы, Чеховы, в противоположность им, Балласам, не мешаем молодым девушкам жить» (т. XV, стр. 401). Неизвестно, кого Чехов называет «бабушкой» в письмах от 23 и 24 апреля 1890 года М. П. Чеховой и от 11 января и 20 июня 1891 года Л. С. Мизиновой (т. XV, стр. 62, 65, 146, 215).

Определить эти лица помогает неопубликованный дневник родственницы Мизиновой, хранящийся в фондах Отдела рукописей Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде.<sup>2</sup>

Автор дневника, как это выясняется из его текста, и есть безвестная «бабушка» из переписки Чехова — Софья Михайловна Иогансен (1816—1897), владелица «клочка земли» (по выражению М. П. Чеховой) в Старицком уезде Тверской губ. По скудости средств она постоянно проживала у тетки Мизиновой — детской писательницы С. А. Панафидиной — в с. Покровском Старицкого уезда, куда часто наезжали и Мизиновы. В свою очередь, старушка (бабушкой Лпки в прямом смысле слова она не была) гостила в 1890 году в Москве у Мизиновых, у которых 5 апреля и познакомилась с Чеховым. Среди записей в ее дневнике имеются и записи о Головине и Балласе. Сергей Федорович Головин — старицкий уездный предводитель дворянства, бывший офицер лейб-гвардии конного полка, — во время приездов Мизиновой в Покровское и своих наездов в Москву надоедал ей своими ухаживаниями и разглагольствованьями, и Лике было «досадно, зачем ее преследует» (записи 1888—1890 годов, т. 2, л. 85; т. 3, лл. 58, 139 и др.). 23 марта 1890 года, в день своих именин, Л. С. Мизинова, по словам мемуаристки, получила поздравительные телеграммы как от Чеховых, так и от Головина. Чехов в своем письме, превратив предводителя дворянства в предводителя дворянжек, трюнил над страстью незадачливого поклонника.

О Евгении Николаевиче Балласе, студенте-медики, родственнике Панафидиных, записано 29 мая 1888 года, что он стал женихом Лики, но что «он, милый человек, ее любит всей душой, а она, как видно, им не дорожит» (т. 2, л. 52 об.).

Дневник уточняет дату знакомства Л. С. Мизиновой с Чеховым, определенную в «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова» приблизительно.<sup>3</sup> В действительности знакомство состоялось не в 1887—1888 годах, а лишь в начале 1890 года после поступления Мизиновой осенью 1889 года учительницей русского языка в частную женскую гимназию Л. Ф. Ржевской, где М. П. Чехова преподавала историю и географию. Дневник фиксирует успешное окончание Мизиновой ученья в гимназии З. Д. Перепелкиной весной 1889 года (запись от 26 мая, т. 2, л. 154) и начало ее работы с осени этого года (запись от 26 октября, т. 3, л. 13) в гимназии Л. Ф. Ржевской, где, по воспоминаниям М. П. Чеховой, служившей в гимназии «уже не первый год» (с 1886 года), они познакомились и подружились.<sup>4</sup> С братьями Лика, очевидно, сблизилась в начале 1890 года, судя по первой записи «бабушки» о Чеховых от 5 марта 1890 года: «Лидюша... вечером в 8 часу ушла к Чеховым; вернулась в 3 часа утра, очень довольная, что туда попала, общество было там разнообразное, приятное, умное: сам <П. Е. Чехов>, сын хозяина, поэт <Антон Павлович>, много пишет; и так радушно ее приняли, у них и ужинала, меньшой сын <Михаил> ее до дома провожал» (т. 3, л. 62—62 об.).

Уточняется соответствие и дата семейного фотоснимка Чеховых с участием Лики, неправильно помещенного в полном собрании сочинений и писем среди корреспонденции 1888 года, а в вышеуказанном издании воспоминаний М. П. Чеховой предположительно датированного 1888—1889 годами. О том, что «Лидюша пошла к Чеховым, сниматься будут вместе», записано 5 и 8 апреля 1890 года (т. 3, лл. 79 и 82).

Дневник сообщает подробные сведения об общении писателя с Мизиновой в 1890 году и таким образом снимает ряд белых пятен в биографической канве

<sup>1</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 217. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), ф. 1000 (Собрание единичных поступлений, 1946 год, № 2). Дневник 1886—нач. 1895 годов, 4 т., 800 лл. (см. описание в «Кратком отчете о новых поступлениях за 1939—1946 гг.», Л., 1951, стр. 61) (далее ссылки приводятся в тексте).

<sup>3</sup> Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Гослитиздат, М., 1955, стр. 176.

<sup>4</sup> М. П. Чехова. 1) Письма к брату А. П. Чехову. Гослитиздат, М., 1954, стр. 25; 2) Из далекого прошлого. М., Гослитиздат, 1960, стр. 5, 140.

«Летописи», в которой учтены десятки встреч с Мизиновой начиная с 1891 года. Нет ни одного указания на встречи предшествующего года, особенно частые. Иогансон перечисляет не только визиты Лики к Чеховым и Чеховых к Мизиновым в марте—апреле 1890 года, но и совместные посещения концертов, выставок, церковных служб с любимым Чеховым колокольным звоном, даты списывания для Чехова материалов о Сахалине, менявшиеся сроки его отъезда и другие в «Летописи» не отраженные моменты. Вот эти дополнительные данные о жизни и быте Чехова и его окружения в тот период.<sup>5</sup>

Посещения Чеховых Ликой отмечены 9, 14, 24, 28 марта; 13-го марта записано: «Лидюша... отправилась в Румянцевской музей списки делать об острове Сахалине, помогает Марья Павловне Чеховой... спешат, все, что надо знать — списать», 16-го отнесла тетрадь выписок; 21-го вечером ходила «с Чеховыми слушать концерт» — оперу Понкиелли «Джизоконда» с участием М. И. и Н. Н. Фигнеров; 25-го «получила... от Антона Чехова... две книги: «Скучная история» и «Рассказы» с дарственными надписями.<sup>6</sup> 29-го «пошла к всеночной в какой-то монастырь» с Чеховыми; 30-го «ездили кататься в Нескучное»; 31-го — «Ушла опять! В Кремль смотреть процессию заутренц, общество будет опять Чеховых». В апреле — 1-го «Лидюша получила поздравление от Антона Чехова, с коробкой конфет — и от других братьев — карточки»; 3-го собиралась с М. П. Чеховой «на выставку картин» и была у Чеховых в этот и следующий день; 5-го апреля Мизиновы принимали Чеховых у себя. Сначала появились Иван и Михаил Чеховы с А. И. Иваненко. «Лидюша в волнении, что Марья Павловна с Антоном Чеховым не пришли, вдруг исчезла, с полчаса явилась вместе с ними, так устроила что «их» гости уехали, и они пришли к нам. Очень нам понравился Антон — он и врач и писатель, такая симпатичная личность, прост в обращении, внимателен... Все в 12 часу сели закусить... гадали в карты, а мне Антон Павлович насыпал, назвине Пакеты» (из чеховского кружка были еще О. П. Кундасова и М. Р. Семашко). 6-го, 11-го, 17-го. 18-го увлекшаяся Лпка была снова у Чеховых. 10-го и 12-го шло спешное писание «заметок» о Сахалине ввиду предполагавшегося 16-го апреля отъезда писателя. 13-го ездил «большим обществом кататься за город, устраивают прощальный отъезд Антона Чехова», 14-го «вечер у Кундасовой, где будут все Чеховы». Отъезд был Чеховым отложен на 18-е, потом на 20-е, состоялся же 21-го, и 19-го «Лидюша отправилась в Музей опять списывать... а к вечеру... к Чеховым»; 21-го апреля записано о прощальных визитах Чехова: «Сегодня, наконец, уезжает А. П. Ч. Поэтому Лидюше будет отдых... В 1 часу явился к нам Антон Павлович проститься. Едет в 7 часов на вокзал, провожают его свои и много знакомых, в том числе и Ольга Кундасова, порядком в него зарылась. С полчаса у нас пробыл и отправился вместе с Лидюшей, она к товарке, а он с прощальными визитами к знакомым... В декабре надеется опять быть в Москве. Боюсь, не заинтересована ли моя Лидюша им. Что-то на это смахивает. Храбрится и сваливает на меня, как будто я по нем буду плакать. А славный, заманчивая личность. Лидюша вернулась, пообедала и пошла провожать *отъезжающего*. Вместе с сестрою... приехала с вокзала к нам».

Записи в дневнике 1892—1893 годов о полученных в Покровском письмах от Мизиновых добавлять к уже имеющимся в «Летописи» сведениям ряд дополнительных данных о поездках Лики в Мелихово и длительности пребывания там. Так, в 1892 году отмечено пребывание у Чеховых во второй половине сентября («до 1 октября... «пока» не начнутся занятия в гимназии»), и в середине октября, а также встреча Нового года у Чеховых (т. 3, лл. 212, 213 об., 219 об., т. 4, л. 1 об.); в 1893 году — пребывание в середине января, в 20-х числах марта, в конце июня — начале июля, в 20-х числах октября (до 25-го) (т. 4, лл. 6, 31 об., 43 об., 46 об., 80). Дневник очевидицы любопытен и в том отношении, что он воссоздает живой облик Мизиновой, являвшейся «одной из наиболее интересных и привлекательных представительниц женской молодежи, группировавшейся в 1890-х годах в доме Чеховых» (т. XV, стр. 604).

Некоторые дополнения и уточнения к биографии писателя можно извлечь из хранящегося в ГПБ архива редактора «Осколков» Н. А. Лейкина. Следует учесть, что письмо к нему Чехова из Воскресенска о получении гонорара (видимо, за рассказ «Акцизный») и сборах в Москву «из прекрасных здешних мест» датировано в подлиннике не 27 августа 1886 года, как значится в его публикации (т. XIII, стр. 228), послужившей основанием для датировки отъезда в «Летописи», а 7 августа (ф. 427, № 66, л. 1).

Письма к Лейкину П. М. Ежова, А. С. Лазарева-Грузинского и Е. Ф. Кони 1880—1890-х годов сообщают ранее неизвестные сведения об их отношениях с Чеховым.

Сохранившееся в ГПБ письмо повременца Ежова к С. Н. Шубинскому от 20 сентября 1910 года содержит несколько интересных деталей об отношении Чехова к «Новому времени». «А. С. Суворина он ругал, — замечает Ежов. — „Новое

<sup>5</sup> Далее приводятся извлечения из т. 3, лл. 66—90.

<sup>6</sup> См.: «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 280.

время“ называл „подлой газетой“. Буренина третировал, как „сбоку припеку“ в „Новом времени“» (ф. 874, оп. 1, № 121, л. 53 об.).

Отметим, что отзывы Ежова о Чехове в письмах к Лейкину являются прямой уликой против его позднейших передержек (Ежов дал клеветническую характеристику Чехова в своих воспоминаниях, опубликованных при поддержке Буренина в «Историческом вестнике» С. Н. Шубинского). В письме от 7 июня 1889 года Ежов признается Лейкину: «... для меня трудно и больно потерять Лазарева, Чехова... и прочих моих порядочных знакомых...» В письмах Ежов упоминает о своих поездках в Мелихово 10—11 марта 1895 года вместе с Лейкиным и Лазаревым-Грузинским и в начале июня с Лазаревым. Около 10 июня он пишет: «Имение Чехова летом имеет совершенно другой вид, и мне понравилось.<sup>7</sup> Баня, которую мы видели зимой, уже достроена и служит, по доброте Антона Павловича, приютом всех мелиховских крестьян. До половины июня Чехов хотел пробыть дома, а после предполагал уехать куда-нибудь за границу» (ф. 427, № 22, лл. 6, 16, 29).

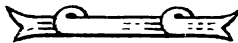
В письмах А. С. Лазарева-Грузинского упоминаются встречи с Чеховым в конце февраля, октябре и ноябре 1891 года и 22 декабря 1894 года. 17 ноября 1891 года он сообщает Лейкину: «Бываю у Чехова; он кончает рассказ <<В деревне>> в „Северный вестник“»; 20 ноября 1896 года Лазарев пишет: «В последний приезд Ант. П. Чехова в Москву он спросил меня при Н. М. Ежове: — А. С., вы никогда ничего не давали в „Русскую мысль“? — Никогда, ничего. А что? — Лавров в восторге от ваших рассказов. Он говорит о вас: „вот это талант! вот это талант!“» (ф. 427, № 32, лл. 18, 37, 39, 52, 54).

Письма из архива Лейкина интересны и в том отношении, что помогают воссоздать атмосферу «Осколков». Восхищение круга «Осколков» Чеховым выразил Е. Ф. Кони в новогоднем послании редакции журнала из Самары от 20 декабря 1886 года:

Пускай, не чванясь от успехов,  
Не зная, что такое «лень» —  
Своим талантом сильным Чехов  
Рисует серенький наш день.  
Его веселые новеллы  
Полны вседневных скрытых драм...  
Они правдивы, яркие, смелы  
И в них — всем сестрам по серьгам...  
(ф. 427, №30, л. 1 об.)

Приведенные детали позволяют уточнить некоторые данные о жизни и творчестве А. П. Чехова в 1880—1890-е годы.

Р. Б. ЗАБОРОВА



<sup>7</sup> В письме от 31 марта Ежов писал: «Не нравится мне имение Чехова. Во-первых, среди деревни; случится там пожар — не устоять и барской усадьбе. Во-вторых, воды нет. Тот пруд, который показывал нам Антон Павлович, годен для купанья разве одних поросят...»

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. ГРИГОРЬЕВ

## СПОР О НАСЛЕДИИ

(О НЕКОТОРЫХ КОНЦЕПЦИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
В СОВРЕМЕННОМ ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ)

Как ни объективны наиболее значительные зарубежные исследования о русских классиках, в целом изучение русской классической литературы за рубежом проникнуто духом борьбы, хотя порою прикрыто внешней формой академического бесстрашия. Это борьба идей, столкновение идеологий двух миров. Решается вопрос, кому принадлежит наследие русской литературной классики: уходящему в прошлое капиталистическому миру или новому коммунистическому обществу, создаемому в нашей стране. Наибольшей остроты в этом споре достигает обсуждение тех сторон русской классической литературы, которые получили дальнейшее развитие в социалистическом реализме.

Серьезные расхождения между советским и буржуазным литературоведением проявляются в первую очередь, в различном понимании русского историко-литературного процесса. Для тех концепций русской литературы, которые за рубежом противопоставляются ее научному освещению советским литературоведением, характерно прежде всего игнорирование или прямое отрицание ее связи с освободительным движением в России. Другое важнейшее положение, выдвигаемое зарубежными учеными, — «европеизация» русской литературы, понимаемая как противодействие исконной русской «стпхийности», ее подчинение цивилизирующему началу буржуазной культуры и в той или другой мере упрощенное заимствование из идейных и литературных источников Западной Европы. И, наконец, третье — принижение роли реализма в истории русской литературы. На основании этих общих и, к сожалению, весьма распространенных идей за рубежом создаются исследования, посвященные частным вопросам истории русской литературы.

### 1

Современное буржуазное литературоведение все чаще и чаще обращается к либерально-ренегатскому сборнику «Вехи» (1909), составители которого под предлогом критики заблуждений русской интеллигенции очернили все освободительное движение в России, начиная от Белинского и вплоть до народничества и революционного марксизма. Знаменательно, что зарубежные исследователи «Вех» рассматривают этот сборник не как историко-культурный документ, характерный для эпохи реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, а как источник идей, обогащающих современное понимание исторического развития русской культуры. Вопреки фактам они пытаются доказать, что к «веховской» идейной программе были близки многие выдающиеся русские писатели, одни — как ее предшественники, а другие — как ее единомышленники.

В 1955 году в английском журнале «The Slavonic and East European Review» появилась статья Л. Шапиро «Группа „Вехи“ и мистика революции».<sup>1</sup> «Вехи» в ней рассматриваются как выражение «истинно либеральной традиции» в русской общественной жизни своего времени. Л. Шапиро особенно выделяет статью П. Б. Струве «Интеллигенция и революция». Его внимание привлекает и оставшийся в корректуре «веховский» сборник «О глубинах» (1918), посвященный «трагедии России». т. е. Октябрьской революции.

<sup>1</sup> L. Schapiro. The Vekhi Group and the Mystique of Revolution. «The Slavonic and East European Review», vol. XXXIV, № 82, Dec. 1955, pp. 56—76. Л. Шапиро — «специалист» по антикоммунистической пропаганде, автор книги «The Communist Party of the Soviet Union» (New York, 1960). На отрицательное значение «Вех» и «веховских» идей в идеологической борьбе справедливо обращает внимание С. А. Покровский в книге «Фальсификация истории русской политической мысли в современной реакционной буржуазной литературе» (Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 3—4 и дальше).

Л. Шапиро стремится создать ложное впечатление, будто русская классическая литература в лице ее крупнейших писателей была враждебна революционной демократии и тем самым предвосхищала «веховские» идеи. К числу идейных предшественников «Вех» он относит не только Достоевского или Владимира Соловьева, но и Пушкина и Тургенева: Пушкина главным образом за письмо к Чаадаеву от 19 октября 1836 года, а Тургенева за роман «Отцы и дети» и опубликованное в «Колоколе» письмо к Герцену.

Вслед за Л. Шапиро к изучению «Вех» обратились американские и западногерманские слависты. Все они не только стремятся представить «веховцев» как ведущее и самое передовое направление в русской общественно-политической и культурной жизни 90-х и 1910-х годов, но и сближают с ними таких писателей, как Александр Блок и Лев Толстой. Н. П. Полторацкий (США) в работе «Лев Толстой и „Вехи“» подверг анализу незаконченную статью великого писателя, написанную им под свежим впечатлением от только что прочитанного сборника «Вехи», и так интерпретировал ее, что Толстой и «веховцы» у него выглядят союзниками. Свои соображения об их идейной близости он формулирует следующим образом: «... если Дарвин, Маркс и Авенариус для Толстого неприемлемы, то и для авторов „Вех“ они были также неприемлемы в качестве высших идеологических авторитетов и учителей». <sup>2</sup> Таким образом, мнимая солидарность Толстого с «Вехами» устанавливается не путем анализа их идейной позиции в целом, а на основании отдельных внешних совпадений, которые вовсе не определяли их принадлежности к одному общественному лагерю.

В другой статье, «Лев Толстой и „Вехи“ в советской критике», Н. П. Полторацкий полемизирует с К. Н. Ломуновым, Б. С. Рюриковым и другими советскими литературоведами, писавшими о той же незаконченной статье Толстого в связи с ее публикацией в 38-м томе юбилейного собрания сочинений писателя. Подчеркнув, что Толстой и участники сборника «Вехи» вопросы духовной жизни ставили выше социальных и политических задач, оторвав Толстого от революционной демократии, Полторацкий приходит к заключению, что великий писатель был «неизмеримо ближе» к авторам «Вех» и их единомышленникам, чем к их противникам. <sup>3</sup>

С Полторацким перекликается западногерманский исследователь Льва Толстого Эрвин Оберлендер, автор книги «Толстой и революционное движение» (1965). Ее содержание составляет, с одной стороны, тенденциозное изложение политических взглядов писателя, а с другой стороны, столь же мало объективный анализ публицистических и литературно-критических статей о нем на страницах народнической, эсеровской, социал-демократической и либеральной печати. Каждому из этих политических течений в книге отведено по особой главе. В завершающей главе, посвященной либеральной критике взглядов и деятельности Толстого, большое внимание уделено разделу о «Вехах». Оберлендеру хочется доказать, что Толстой был ближе к «Вехам», чем к «радикальной интеллигенции», т. е. к революционной демократии в России. Свои выводы автор книги формулирует следующим образом: «... расхождения между радикальной интеллигенцией и Толстым не ограничивались областью социальных вопросов и в своих истоках восходили к противоположности между последовательным атеизмом интеллигенции и религиозным характером идей Толстого». <sup>4</sup>

Искусственно сближая Толстого с «Вехами», Полторацкий и Оберлендер умалчивают, что в спорах об интеллигенции для него высшим мерилom истины оставался народ, «безграмотный крестьянин», и поэтому к «веховцам» он обратился со словами укора: «... не просвещать надо вам народ, а учиться у него...» <sup>5</sup>

«Радикальной интеллигенции», т. е. русской революционной демократии, некоторые исследователи противопоставляют и Александра Блока. Так, американский славист Джон Пэтнем в статье «Александр Блок и интеллигенция» сопоставляет блоковскую критику интеллигенции с «веховской», хотя и отмечает неполное совпадение этих позиций. <sup>6</sup> Анализируя статью Блока «Народ и интеллигенция», написанную им в ноябре 1908 года, т. е. до появления сборника «Вехи», Пэтнем утверждает, что понять ее можно только в сопоставлении с «веховской» критикой интеллигенции. Он игнорирует тот факт, что для участников сборника «Вехи» нападки на интеллигенцию были только маскпировкой их разрыва с революционной демократией. Об истинной сути их программы В. И. Ленин писал: «... не на „интеллигенцию“ на-

<sup>2</sup> N. P. Poltorazky. Lev Tolstoy and «Vekhy». «The Slavonic and East European Review», vol. XLII, № 99, June 1964, p. 352.

<sup>3</sup> N. P. Poltorazky. Soviet Literary Criticism on Lev Tolstoj and «Vekhy». «The Slavic and East European Journal», vol. VIII, 1964, № 2, p. 146.

<sup>4</sup> Erwin Oberlender. Tolstoy und die revolutionäre Bewegung. München und Salzburg, 1965, S. 254.

<sup>5</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 38, Гослитиздат, М., 1936, стр. 289.

<sup>6</sup> G. Putnam. 1) Aleksandr Blok and the Russian Intelligentsia. «The Slavic and East European Journal», vol. IX, 1965, № 1, pp. 29—46; 2) Russian Liberalism

падают „Вехи“, это только искусственный, запутывающий дело, способ выражения. Нападение ведется по всей линии против демократии, против демократического мп-росозерцания».<sup>7</sup> В отличие от «веховцев» Александр Блок был занят именно проблемой интеллигенции и с горечью упрекал ее за оторванность от народа; он призвал ее перейти духовную Пепрядву и обратиться к народной стихии, хотя она и пугала его, представлялась ему гоголевской тройкой, которая «летит прямо на нас».<sup>8</sup>

Известно, что П. Б. Струве отказался напечатать статью Блока в «Русской мысли» под тем предлогом, что она «наивпа».<sup>9</sup> Д. Пэтнем принимает эту отговорку всерьез и от себя добавляет, что Струве в статье Блока не удовлетворяло отсутствие конкретных социальных и политических фактов. Конечно, на самом деле для Струве была неприемлема не литературная форма блоковской статьи, а принципиально иная постановка вопроса об интеллигенции, сочувствие, хотя и противоречиво выраженное, грядущей русской революции.

Чтобы создать иллюзию о близости между статьями Александра Блока и взглядами участников сборника «Вехи», Д. Пэтнем намеренно умалчивает о том, что литературным развитием «веховских» идей явилось идейное банкротство белой эмиграции и что, с другой стороны, прямым продолжением блоковских идей 900-х годов оказалась статья «Интеллигенция и революция» (1918), которую поэт закончил словами: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!»<sup>10</sup>

Если сборник «Вехи» привлек к себе внимание буржуазной славистики относительно недавно, воздействие «веховских» идей на нее установилось уже давно и укрепилось под белоэмигрантским влиянием тем более, что в эмиграции очутились сами авторы этого сборника. Как об эпохальном событии в культурной жизни России писали о «Вехах» Н. Арсеньев, Д. С. Мирский и другие эмигрантские историки русской литературы.

Внедрению «веховских» идей в современную буржуазную славистику весьма содействовала «История русской философии» В. Зеньковского, изданная первоначально в Париже на русском языке (1948—1950), а затем появившаяся в переводах на английский (1953) и французский (1954). Зеньковский, как известно, считает ведущей чертой русской философии ее религиозный характер. В борьбе с передовой русской мыслью он пользуется очень гибкой тактикой: он как будто отдает должное уму, таланту и личным качествам передовых русских мыслителей, но или открывает у них скрытую религиозность, или скорбит о гибели их философского дарования в результате обмирщения или секуляризации русской мысли. «Секуляризм», по мнению В. Зеньковского, искажил и обеднил философское дарование Герцена. В то же время исследователь обнаруживает у него «религиозный имманентизм», неосознанное религиозное чувство, выраженное в утопической вере в водворение правды на земле. Всей русской философско-общественной мысли Зеньковский приписывает «теургическое беспокойство» — явную или скрытую веру в возможность непосредственного воздействия на жизнь и на ход развития истории. В «теургизме» у него объединяются Белинский, Герцен и Чернышевский, с одной стороны, и Владимир Соловьев и Бердяев, с другой. В том же религиозном аспекте рассматривает Зеньковский и содержание творчества классиков русской литературы. Гоголь для него прежде всего автор «Выбранных мест из переписки с друзьями», Толстой — искатель путей религиозного обновления человечества, а Достоевский — писатель, замечательный тем, что раскрыл проблематику религиозного подхода к теме культуры.

В ориентации современной буржуазной славистики на «Вехи» большую роль играет еще один из ее авторитетов — Томаш Масарик как автор двухтомного сочинения «Россия и Европа» (1913), представляющего собою пространную историю русской философской, религиозной и общественной мысли от Чаадаева до «Вех». Изданная первоначально на немецком языке, его книга потом появилась на чешском, английском, итальянском и сербо-хорватском языках. В 1954 году был переиздан ее английский перевод. Новое немецкое издание этой книги вышло в 1965 году.<sup>11</sup> В современной буржуазной славистике ссылки на Масарика постоянны.

Challenged from Within: Bulgakov and Berdyaev in 1904—1905. «The Slavonic and East European Review», vol. XLIII, № 101, June 1965, pp. 335—352. Ср.: A. P. Pol-lard. The Russian Intelligentsia: The Mind of Russia. «California Slavic Studies», III, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1964, pp. 1—32.

<sup>7</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 169.

<sup>8</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. V. Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 328.

<sup>9</sup> См.: там же, т. VIII, стр. 261. Ср.: Александр Блок. Записные книжки. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 123—128.

<sup>10</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VI, стр. 20.

<sup>11</sup> Th. G. Masaryk. Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie. Soziologische Skizzen. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe. 2. Bde. Düsseldorf-Köln, 1965.

Солидаризируясь с «Вехами». Масарик пытался доказать бесперспективность русской революции. «Россия сохранила детство Европы, — уверял он, — и в огромном большинстве своего крестьянского населения она представляет собою христианское, точнее христианско-византийское средневековье».<sup>12</sup> Передовые идейные течения в истории русской культуры, включая марксизм, он трактовал как результат механического перенесения на русскую почву чужеродных западноевропейских идей.

Для современной буржуазной славистики книга Масарика и во многом определившие ее замысел «Вехи» все еще сохраняют свою актуальность. Не случайно в объемистом юбилейном сборнике в честь семидесятилетия Д. Чижевского рядом с многочисленными и нередко интересными специальными изысканиями напечатана статья Ричарда Пайпса «Петр Струве о русской революции», в которой снова звучит старая песня о «государственном отщепенстве» русской интеллигенции.<sup>13</sup>

## 2

В советском литературоведении после появления в свет книги Б. И. Бурсова «Национальное своеобразие русской литературы» (1964) и вызванных ею откликов в печати возникли споры о «европеизации» русской литературы, о ее содержании и исторических рамках.<sup>14</sup>

Советское литературоведение исходит из научного представления о единстве мирового исторического развития; оно не противопоставляет Россию Западной Европе, а наоборот, устанавливает общие закономерности их исторического пути и ими, в частности, объясняет сходство и прямую близость русской и западноевропейских литератур на определенных этапах их развития. «Европеизацию» русской литературы оно ограничивает пределами XVIII века и пошмает ее как исторически обусловленное обращение к литературному опыту тех стран, которые опередили ее в своем развитии и отразили в литературном творчестве более сложные формы общественного сознания. Такая постановка вопроса нисколько не отрицает ни принадлежности России к Европе, ни самобытности ее культуры, ни сделанного ею вклада в мировую культуру.

Б. И. Бурсов хорошо делает, что напоминает нам, как в статье «От какого наследства мы отказываемся?» В. И. Ленин призывал к защите «общих идеалов европеизма».<sup>15</sup> Что же подразумевал Ленин под идеалами европеизма? Совершенно очевидно, что он имел в виду те демократические идеи, в которых получило свое развитие просветительское идейное наследие и которые вошли в культурную жизнь Западной Европы. Иной смысл вкладывают в это понятие противники демократии и социализма.

«Европеизация» буржуазно-дворянской монархии в России с целью преодоления угрозы новой народной революции входила в идейную программу «Вех». Недаром, уже находясь в эмиграции, П. Б. Струве утверждал, что Октябрьская революция являлась «социальной и политической реакцией эгалитарных низов против многовеховой социальной и экономической европеизации России».<sup>16</sup>

От Масарика до Шейберта все современные буржуазные историки русской культуры проблему «европеизации» России, как правило, связывают с противопоставлением западноевропейского либерализма и русского бунтарства. Так, Масарик после революции 1905 года находил русский народ слишком революционным и неспособным к демократической жизни в рамках западноевропейского парламентаризма, а в наше время Шейберт в книге «От Бакунина до Ленина» (1956) пишет: «У русских революционные импульсы всегда возникали из противопоставления России Европе».<sup>17</sup> Русское революционное движение он возводит к неким стихийным им-

<sup>12</sup> T. G. Masaryk. Russland und Europa. Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie. Soziologische Skizzen. Erste Folge. Erster Band. Jena, 1913, S. 7.

<sup>13</sup> R. Pipes. Peter Struve on the Russian Revolution. In: Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. München, 1966, pp. 633—639. О Р. Пайпсе см.: Р. А. Казакевич, Ф. М. Сулова. Мистер Пайпс фальсифицирует историю. О книге Р. Пайпса «Социал-демократия и рабочее движение в С.-Петербурге, 1885—1897». Лениздат, Л., 1966.

<sup>14</sup> См.: Д. Лихачев. В чем суть различий между древней и новой русской литературой. «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 170—186; Н. Гудзий. Положение, которые вызывают споры. «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 156—161.

<sup>15</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 542.

<sup>16</sup> П. Струве. Социальная и экономическая история России с древнейших времен до нашего, в связи с развитием русской культуры и ростом российской государственности. Париж, 1952, стр. 6 (цит. по рец. Ю. Н. Александрова: «История СССР», 1964, № 2, стр. 232).

<sup>17</sup> P. Scheibert. Von Bakunin zu Lenin. Geschichte der russischen revolutionären Ideologien 1840—1895. Erster Band. Leiden, 1956, S. 237.

пульсам, чуждым упорядоченной европейской жизни. С другой стороны, автор «Истории русского либерализма» (1957) Виктор Леонтович излагает историю русских государственных порядков со времен Екатерины II до булыгинской конституции и освещает этот процесс как неуклонное торжество либерализма, «плод восприятия западноевропейских либеральных идей».<sup>18</sup> «Европеизация» России представляется таким ее историкам как подчинение западноевропейскому буржуазному влиянию и преодоление революционности русского народа.

Надо учитывать, что если Ленин и призвал положительное значение «европеизации» России на определенном историческом этапе ее развития, то он был в то же время решительным противником «европеизации» в смысле подчинения России буржуазным порядкам.

В 1913 году в статье «Возрастающее несоответствие» В. И. Ленин писал:

«Наши либералы вообще — а за ними и либеральные рабочие политики (ликвидаторы) — любят говорить и говорить об „европеизации“ России. Малюсенькая правда служит здесь для прикрытия большой неправды.

Несомненно, что Россия, вообще говоря, европеизируется, т. е. перестраивается по образу и подобию Европы (причем к «Европе» надо теперь причислять, вопреки географии, Японию и Китай). Но эта европеизация вообще идет с Александра II, если не с Петра Великого, идет и во время подъема (1905), и во время реакции (1908—1914), идет и в полиции и у помещиков типа Маркова, которые „европеизируют“ свои приемы борьбы с демократией.

Словечко „европеизация“ оказывается таким общим, что оно служит для запутывания дела, для затемнения насущных вопросов политики».<sup>19</sup>

«Большая неправда», служащая для «запутывания дела», отличает и постановку вопроса о «европеизации» русской литературы в современном буржуазном литературоведении. Здесь есть разные оттенки, но общая тенденция выражается в преувеличении влияния западноевропейской литературы и в недооценке оригинальности русских писателей, особенно всего того, что в их творчестве связано с влиянием, оказанным на них самой жизнью, и, в частности, с освободительным движением в России.

В немецком «остфоршунге» «европеизация» русской литературы всегда отождествлялась с испытанным ею немецким влиянием. «Немецкие связи с Россией являются только продолжением варяжского культурного влияния на нее», — так в 1935 году рассуждал Конрад Битнер.<sup>20</sup> После разгрома фашистской Германии речи такого рода уже стали неудобными, и тот же Битнер в своих новых работах о русско-немецких связях, появившихся в ФРГ, отказался от подобных формулировок. Но и теперь в западногерманской славистике «европеизация» обычно сводится к немецкому влиянию. Примером могут служить многочисленные работы Д. Чижевского, в том числе его исследование о русском гегельянстве или статьи о явно преувеличенном им влиянии идей немецких мистиков в России.

В основе представления Чижевского о «европеизации» русской литературы лежит положение о неспособности не только русской, но и вообще всякой славянской литературы к самостоятельному развитию. Сводя историю древнерусской литературы к смене скандинавского, византийского и, наконец, западноевропейского влияния, он обобщает: «... если бы восточные славяне в культурном отношении остались бы одиноки и независимы, они были бы неспособны развить высокую и независимую культуру».<sup>21</sup> А в очерке «Сравнительная история славянских литератур» (1952) он намеревался доказать, что влияние западноевропейской литературы на славянские литературы не только важнее всех межславянских взаимосвязей, но и определило их общность.

Преувеличенное представление о роли «европеизации» в русском литературном процессе лежит в основе периодизации, принятой в «Истории русской литературы» А. Стендер-Петерсена,<sup>22</sup> самого значительного и наиболее объективного труда среди подобных обобщающих работ, принадлежащих зарубежным литературоведам. Всю историю русской литературы до 1917 года датский ученый делит на два периода, каждый из которых он определяет в соответствии с главными факторами их развития. Первым из них, как ему кажется, является византизм, вторым — европеизм. Здесь прежде всего совершенно неприемлемо выделение византизма как особого периода, который к тому же противопоставляется европеизму. Это противопоставление генетически восходит к славянофильской философии истории, к противополо-

<sup>18</sup> V. Leontovitsch. Geschichte des Liberalismus in Russland. Frankfurt am Main, 1957, S. VII.

<sup>19</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 371.

<sup>20</sup> K. Bittner. Metodologisches zur vergleichenden germanisch-slavischen Literaturwissenschaft. «Germanoslavica», Bd. III, 1935, H. 3—4, S. 269.

<sup>21</sup> D. Cizevskij. History of Russian Literature from the Eleventh Century to the End the Baroque. The Hague, 1960, p. 215.

<sup>22</sup> A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur, I—II. München, 1957.



жению православной Византии и католического Запада. Сказались здесь и отголоски идей Шпенглера и Тойнби.

Надо заметить, что Стендер-Петерсен отнюдь не принижает вклад, сделанный в мировую литературу русскими писателями, и несколько не отрицает их оригинальности. Говоря о европеизме, он имеет в виду другое — единство системы жанров, ранее выработанных в Западной Европе, а затем усвоенных в России.

С теоретическим обоснованием предложенной им периодизации русского литературного процесса Стендер-Петерсен выступил уже после завершения своего главного труда, в 1954 году, на конгрессе славистов ГДР в Берлине. В докладе, озаглавленном «Проблематика русской литературы. От византизма к европеизму»,<sup>23</sup> он исходил из формалистического понимания литературы как «словесного искусства»: в основу установленных им периодов были положены не общие исторические условия развития литературы, а внешние признаки сменяющихся жанровых систем. Древнерусская литература, по его мнению, восприняла из Византии литературную систему, основанную на двух жанрах — гимнологии и агиологии, и развила ее в трехжанровую, в которой третьим жанром явился эпос. Европеизм же русской литературы Стендер-Петерсен понимает как ее зависимость от европейской системы четырех жанров — лирики, эпоса, драмы и повествовательной прозы.

Как ни узко формалистическое понимание европеизма, выдвигаемое Стендер-Петерсеном, в нем есть доля истины: русская литература действительно освоила жанры, ранее разработанные в европейских литературах. Однако рамки этих жанров оказались для нее тесными. Достаточно вспомнить хотя бы новаторство Пушкина в создании совсем непохожего на байронические поэмы реалистического стихотворного романа «Евгений Онегин», соображения Гоголя, побудившие его назвать «Мертвые души» поэмой, или замечания Толстого о трудности определить жанр «Войны и мира».

Русская классическая литература так часто не укладывается в обычное представление о литературных жанрах, выработанных в Западной Европе, что многие зарубежные исследователи, посвященные международным связям русской литературы, оказываются ошибочными, поскольку в них ставится знак равенства между литературными произведениями, будто бы сходными по своим жанровым признакам, а на самом деле очень далекими друг от друга. В известном исследовании Ю. Штридтера «Плутовской роман в России» (1961) главным истоком русского классического романа XIX века признается западноевропейский плутовской роман, к которому автор книги возводит основные, как ему представляется, признаки русского романа — сатирическое обозрение в виде панорамы с «антигероем» или негероической личностью в центре.<sup>24</sup> В такую схему легко укладываются романы Булгарина, но никак не умещаются ни «Герой нашего времени», ни «Мертвые души», ни «Война и мир», хотя Штридтер имеет в виду именно русский классический роман.

Так неправильное представление о ходе и границах «европеизации» русской литературы, игнорирующее ее оригинальность, приводит к неверному пониманию ее роли в мировом литературном процессе.

### 3

В 1964 году в Гааге в серии трудов по славистике, издаваемой под редакцией ван Схоневельда, вышла книга американского литературоведа Чарльза Мозера «Антинигилизм в русском романе 60-х годов».<sup>25</sup> В США его книга была встречена очень одобрительно. Вильям Эджертон расценил ее как новаторское исследование, внесшее весьма полезный вклад в науку.<sup>26</sup> На суперобложке книги Мозера русский антинигилистический роман рекомендуется следующим образом: «Одна из главных задач антинигилистического романа заключалась в том, чтобы продемонстрировать, что практическое воплощение радикальных теорий неизбежно доказывало их бесплодность, потому что в них не уделяется достаточного внимания капризам человеческой природы».

Мозер знает советскую научную литературу, посвященную этому вопросу, в частности книгу В. Г. Базанова «Из литературной полемики 60-х годов» (1941). Он осведомлен и о недавних спорах вокруг статьи В. Архипова о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». Но никаких новых данных о русском антинигилистическом романе у Мозера нет, и, по существу, его книга является тенденциозной компиля-

<sup>23</sup> Vorträge auf der Berliner Slawistentagung (11—13. Novembers 1954). Berlin, 1956 (Veröffentlichungen des Institut für Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, № 8), S. 130.

<sup>24</sup> J. Stridter. Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol. Berlin, 1961, S. 8.

<sup>25</sup> Charles A. Moser. Antinihilism in the Russian Novel of the 1860's. The Hague, 1964 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>26</sup> «The Slavic and East European Journal», vol. IX. 1965. № 1. pp. 96—97.

цией, составленной по русским источникам. Историю антинигилистического романа Мозер излагает таким образом, что создается впечатление, будто этот роман представлял собой одно из важнейших явлений русской классической литературы. «Уже то, что к антинигилистическим произведениям принадлежали „Отцы и дети“ и „Бесы“, достаточно указывает на художественную силу этого течения», — неправомерно обобщает он (стр. 7). К числу антинигилистических Мозер относит не только романы Всеволода Крестовского или Ключников, но и такие произведения, как «Дым» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Преступление и наказание» и «Идиот» Достоевского, в которых он устанавливает «антинигилистические элементы», хотя совершенно очевидно, что сводить сложную идейную направленность этих классических романов к «антинигилизму» слишком большая натяжка.

Отметив, что в антинигилистическом романе прямо упоминаются или подразумеваются некоторые достоверные факты, вроде Знаменской коммуны или русско-польских революционных связей, Мозер приходит к выводу, что произведения этого жанра отличались подлинным историзмом. Особенно выделяет Мозер романы Всеволода Крестовского, которые, по его мнению, наиболее близки к исторической действительности. «Всеволод Крестовский, — пишет он, — проявил свое историческое призвание серьезней всех остальных» (стр. 74).

Нигилисты в изображении Мозера выглядят не носителями передовых для своего времени идей, а лишь отрицателями и разрушителями, для мировоззрения которых характерно «последовательное пренебрежение к выработке каких-либо положительных идеалов будущего» (стр. 56). Весьма проницательно он оценивает литературную и общественную деятельность Чернышевского, Добролюбова и Писарева, которых насмешливо называет «интеллектуальными менторами» радикального поколения 1860-х годов. Их важнейшие идеи, по мнению Мозера, целиком заимствованы у Запада, а всю их журнальную деятельность он объявляет несколько напыщенной и упрощенной — вследствие того, что она обращена к молодому поколению. Мысль о педагогической упрощенности идей шестидесятников Мозер почерпнул у В. В. Розанова; немалые заимствования сделал он и в сочинениях Н. Страхова.

Эстетические идеи нигилистов Мозер целиком сводит к социологическому утилитаризму, а этические позиции — к нечаевскому оправданию аморализма во имя революционной борьбы. К числу типичных документов русского нигилизма Мозер без должного для того основания относит «Катехизис революционера», составленный Нечаевым совместно с Бакуниным, и чрезвычайно преувеличивает влияние нечаевских идей на последующие революционные поколения.

Внимание Мозера привлекла также литературная полемика вокруг антинигилистического романа. В его интерпретации это — «нападки», несправедливые наскоки радикальной критики, настоящая цензура с ее стороны. «Тем самым, — делает он искусственный вывод, — в то время существовали две цензуры; одна — официальная, а другая неофициальная, радикальная».<sup>27</sup> В качестве подтверждения существования этой радикальной цензуры американский литературовед приводит истолкованные им по-своему известные факты: отъезд Писемского из Петербурга, затруднения Лескова с печатанием его произведений, обращение Авенаруса к литературе для детей.

Весь процесс литературного развития русской литературы XIX века в целом Мозер рассматривает с точки зрения проблем литературного наследия в СССР. Социалистический реализм, по его мнению, является преемником одного только революционно-демократического направления в литературе 60-х годов, которое он называет «прото-социалистическим реализмом» (стр. 185).

В борьбе против «прото-социалистического» реализма Мозер усматривает историческое значение антинигилистического романа; поэтому он так расширяет его рамки и причисляет к нему некоторые только частично или косвенно связанные с ним произведения писателей-классиков. Его цель — создать впечатление, будто социалистический реализм никаких прав на наследие русских классиков не имеет.

Книга Мозера об антинигилистическом романе дополняется его статьей «Антинигилистическая поэзия в России», материалом для которой служат поэтические произведения А. К. Толстого, Б. Н. Алмазова, Я. П. Полонского, Н. Ф. Щербини и П. А. Вяземского, содержащие нападки на демократическое движение 60—70-х годов. Однако как ни старается Мозер преувеличить значение антинигилистической поэзии, которая, как правило, не достигала значительного художественного уровня, он оказывается вынужденным признать недостаточную жизненность, неубедительность антинигилистической сатиры и по этому поводу пишет: «Литературные образы нигилистов, создаваемые антинигилистами, без всякого сомнения кое в чем отличались от реальных живых нигилистов, от их представлений о самих себе».<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Выдумку Ч. Мозера о «радикальной цензуре» в России 60-х годов уже подхватили другие американские литературоведы. См.: R. E. Steussy. The Bite Fete of Pisemsky. «The Russian Review», vol. XXV, 1966, № 2. pp. 170—183.

<sup>28</sup> C. Moser. Antinihilism in Russian Poetry of 1860's. «The Slavic and East European Journal», vol. IX, 1965, № 2, pp. 155—173.

Как ни характерна книга Мозера для определенных кругов зарубежной славистики наших дней, за рубежом все чаще появляются исследования, основанные на объективном изучении исторических фактов, на стремлении использовать данные советской науки. К работам такого типа относится книга известного английского историка русской общественной мысли Е. Ламперта «Дети против отцов. Исследования русского радикализма и революции» (1965).<sup>29</sup> Е. Ламперт известен книгой «Очерки по истории бунтарства» (1957), в которой, рассматривая деятельность Белинского, Бакунина и Герцена, он прослеживает отдельные этапы истории русской общественной мысли и оценивает ее вклад в развитие мировой культуры.<sup>30</sup> Его новое исследование посвящено деятельности русских революционных демократов; он называет их «русской радикальной интеллигенцией». Революционно-демократическую мысль в России Ламперт считает важным этапом на пути к революции. В центре его внимания — Чернышевский, Добролюбов и Писарев.

Ламперт отнюдь не марксист. Дюркгейму он симпатизирует больше, чем Марксу, но под влиянием работ советских историков серьезно учитывает влияние классовой борьбы на идеологию. Хотя революционных демократов он понимает как определенное умственное течение в истории русской интеллигенции, их взгляды он все же связывает с «революцией снизу», с выдвижением новых общественных классов и с недовольством, вызванным у крестьян аграрной реформой 1861 года.

В исторической оценке «сыновей», т. е. революционных демократов, Ламперт совершенно расходится с теми концепциями, которые пользуются наибольшим авторитетом в современной буржуазной славистике: он восстанавливает репутацию Чернышевского, Добролюбова и Писарева как выдающихся деятелей своего времени. Споря с Зеньковским, он отказывается воспринимать их идеи в религиозно-моральном аспекте и убедительно доказывает, что рассматривать мировоззрение Чернышевского, Добролюбова и Писарева как плод «секуляризации» нет никакого основания, потому что русская мысль этой эпохи в целом была свободна от церкви и церковное влияние сказывалось в деятельности только таких малозначительных мыслителей, как Юркевич. Ламперт прав, замечая, что академическую богословскую мысль, современную выступлениям «сыновей», отличает полный отрыв от жизни и неспособность разобратся в ней.

Объективность Ламперта отчетливо видна в его подходе к Чернышевскому. Вопреки традиции, уже сложившейся в буржуазной славистике, он не причисляет его ни к утилитаристам, ни к позитивистам и признает материалистом. Так же объективно английский ученый ставит и вопрос о характере революционности Чернышевского. Он исходит из противопоставления марксизма и якобинизма, понимаемых им как два разных психологических типа. И хотя такое представление о внеисторичных социально-психологических типах вызывает возражения, Ламперт приближается к истине, говоря о чуждости Чернышевского «алармизму» и его большой близости к марксизму, т. е. к научно обоснованному революционному мировоззрению, соответствующему требованиям времени.

Книга Ламперта уже вызвала раздраженный отклик на страницах американской печати. Ее рецензент, Джозеф Френк, выразил удивление, как мог «западный ученый» отнести к числу великих русских деятелей Чернышевского, Добролюбова и Писарева.<sup>31</sup> Он упрекнул его за следование «советскому методу» и признал явной ошибкой отказ считать Чернышевского утилитаристом. Очень не одобрил он Ламперта и за то, что тот Чернышевского как мыслителя поставил выше, чем Юркевича.

Отрицательная рецензия на книгу Ламперта служит свидетельством столкновения двух концепций в зарубежной славистике наших дней: одна из них основана на желании принизить освободительные традиции в истории русской культуры XIX века, вторая — более объективна, считается с русским освободительным движением прошлого века как с фактом и в известной мере учитывает советскую историографию.

## 4

В послевоенные годы, особенно в последнее десятилетие, за рубежом начали заниматься народничеством и литературными деятелями, которые были связаны с ним. Новейшие работы, посвященные этой теме, большей частью содержат в себе скрытую или явную полемику с теми новыми советскими исследованиями о народничестве, толчком для появления которых явился XX съезд КПСС. Объективное значение народничества как выражения крестьянской идеологии в России

<sup>29</sup> E. Lampert. Sons against Fathers. Studies in Russian Radicalism and Revolution. Oxford, 1965.

<sup>30</sup> E. Lampert. Studies in Rebellion. London, 1957. См. рец.: Е. Я. Басия Новые тенденции в освещении истории русской философской мысли за рубежом. «Вопросы философии», 1959, № 10, стр. 179—181.

<sup>31</sup> «The Russian Review», vol. XXV, 1966, № 1, pp. 77—78.

70—80-х годов в них не учитывается; оно трактуется как интеллигентское умственное течение, основанное на наивной идеализации крестьянства и утопических представлений о будущем России.

Одна из проблем изучения народничества в современной зарубежной славистике — его истоки и место в истории культурной и литературной жизни России. Как правило, эта проблема решается антиисторично, в полном отрыве от реальной основы развития русской общественной мысли. Обычно народников называют преемниками славянофилов. Именно так рассуждал Анри Гранжар в работе «Политический романтизм: славянофилы и народники», доложенной им на IV Международном съезде славистов в Москве и подвергнутой критике со стороны ряда участников съезда. Славянофилы и народники, по мысли Гранжара, объединяет общая для них идеализация крестьянства, «славянофильский и народнический миф», основанный на иллюзии о патриархальной чистоте деревенских нравов. В этом плане он искал сходство между Хомяковым и Глебом Успенским и прямое продолжение славянофильских идей усматривал в идее власти земли, в словах Глеба Успенского о «могучем и кротком типе».<sup>32</sup>

Используя терминологию Зеньковского, известный английский славист Янко Лаврин в статье «Народники и славянофилы» называет народничество «секуляризированным славянофильством».<sup>33</sup> А. Гранжара и Я. Лаврина объединяет общее для них представление о мировоззрении не как о социально обусловленной идеологии, а как о механическом сочетании идей, оторванных от хода истории и классовой борьбы. Кстати надо заметить, что подобного представления о народничестве придерживается и польский историк русской общественной мысли Анджей Валицкий, хотя он в известной мере учитывает историческую обстановку и в ряде случаев, например рассматривая отношение славянофилов и западников к аграрной реформе 1861 года, прямо говорит о классовой обусловленности их идеологии.

Главой о народничестве, точнее — о Герцене как родоначальнике народничества, завершается последняя книга Валицкого, его исследование истории русского славянофильства «В кругу консервативной утопии. Структура и развитие русского славянофильства» (1964).<sup>34</sup> Народничество, как понимает его Валицкий, — мировоззренческая система интеллигентов-разночинцев второй половины XIX столетия; оно явилось синтезом двух утопий — «консервативной утопии славянофилов и надбуржуазной демократически-либеральной утопии западников».<sup>35</sup>

Здесь следует напомнить высказывание В. И. Ленина по поводу книги П. Б. Струве «Критические заметки к вопросу об экономическом развитии России», направленное против неправомерного сближения народничества и славянофильства. Возражая Струве, Ленин писал: «...сущность народничества лежит глубже: не в учении о самобытности и не в славянофильстве, а в представительстве интересов и идей русского мелкого производителя... С такими категориями, как славянофильство и западничество, в вопросах русского народничества никак не разобраться. Народничество отразило такой факт русской жизни, который почти еще отсутствовал в ту эпоху, когда складывалось славянофильство и западничество, именно: противоположность интересов труда и капитала».<sup>36</sup>

Ошибочные идеи в освещении истории народничества, подвергнутые критике В. И. Лениным, нередко повторяются современными зарубежными славистами. К тому же некоторые из зарубежных историков народничества исходят из внутренних им Масариком совершенно превратных представлений о религиозной основе русской культуры. На Масарика прежде всего, а вместе с тем на Бердяева, Лосского и Иванова-Разумника опирается Джеймс Биллингтон, автор известной книги «Михайловский и русское народничество» (1958).<sup>37</sup>

После книги Биллингтона о Михайловском новым свидетельством растущего интереса зарубежных славистов к той же литературной эпохе в России явилась книга бельгийского литературоведа Жана Лота «Глеб Иванович Успенский и русское народничество» (1963).<sup>38</sup> Немалое достоинство его работы в том, что Успенский в ней изучается не изолированно, а в тесной связи с народничеством, с общественной жизнью в России. Однако возникновение народничества, в представлении ав-

<sup>32</sup> H. Granjard. Du romantisme politique: slavophiles et populistes. «Revue des études slaves», t. 34, Paris, 1957, pp. 73—80. См.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 290—291, 315—319.

<sup>33</sup> J. Lavrin. Populist and Slavophiles. «The Russian Review», vol. XXI, 1962, № 4, p. 307.

<sup>34</sup> A. Walicki. W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego Słowianofilstwa. Warszawa, 1964.

<sup>35</sup> Там же, стр. 480.

<sup>36</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 422.

<sup>37</sup> J. H. Billington. Mikhailovsky and Russian Populism. Oxford, 1958.

<sup>38</sup> Jean Lothe. Gleb Ivanovic Uspenskij et le populisme russe. Contribution à l'histoire de la pensée et de la littérature populiste en Russie (1870—1890). Brill, 1963 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

тора, обусловлено не положением русского крестьянства в 70—80-е годы прошлого столетия, а идейными исканиями русской интеллигенции. Народничество, по его мнению, восходит, с одной стороны, к «русской традиции», под которой подразумевается славянофильство, а с другой стороны, к западноевропейской социологии — к идеям Огюста Конта, Спенсера и Прудона. Связь Успенского с народничеством исследователь видит главным образом в моральной оценке социальных явлений и в идеализации крестьянского труда, «власти земли».

Жан Лот хорошо знаком с работами Плеханова и советской научной литературой об Успенском — исследованиями Н. И. Пруцкова, Н. И. Соколова и других специалистов по его творчеству. Полемизируя с Плехановым и с советскими учеными, Жан Лот признает Успенского не материалистом, а позитивистом. Не отрицая, что писатель освободился от иллюзий об общине, автор книги не соглашается признать, что объективно он содействовал марксистской критике народничества и в конце жизни тяготел к марксизму. «Успенский, — настаивает Жан Лот, — оставался народником до самой смерти» (стр. 188). Только как гипотезу бельгийский литературовед допускает преемственную связь Успенского с Чернышевским.

Жан Лот во многом ошибается. Вслед за Масариком он преувеличивает религиозный характер морально-утопических воззрений Успенского. В его антибуржуазности он усматривает враждебное отношение к Западу. И в то же время книга Лота проникнута большой симпатией к русскому писателю-демократу и к художественной правде его произведений. Исследователь называет Успенского историком своей эпохи и сравнивает его с Бальзаком, хотя и отмечает в его творчестве недостаточную глубину психологического анализа и одностороннее внимание только к социальной стороне человеческой жизни. В конечном счете, вопреки ориентации на Масарика, книга бельгийского ученого проникнута глубоким уважением к русской демократической литературе.

## 5

Формалистическая схема смены стилей, в которую насильственно укладывается русский литературный процесс, как уже говорилось, отличается, во-первых, своим антиисторизмом, так как она полностью игнорирует общественно-исторические условия в России, и, во-вторых, стремлением принизить реализм как высшее достижение русской литературы прошлого столетия в художественном освоении современной ей действительности. Законченный образец такой формалистической трактовки русского литературного процесса представляет собой одна из новых книг Д. Чижевского — «История русской литературы XIX века. I. Романтизм» (1964).<sup>39</sup>

Чижевский прежде всего занимается той областью истории культуры, которая в современной немецкой буржуазной историографии определяется как «Geistgeschichte», т. е. «история идей». Зачинателем «Geistgeschichte», как известно, считается Вильгельм Дильтей. Дильтей исходил из противопоставления истории духовной культуры как гуманитарной науки естествознанию как науке, опирающейся на причинное объяснение мира. «История идей» отличается откровенным идеалистическим подходом к истории культуры и отрывает ее от общественной обстановки и материальных условий жизни. К области «истории идей» относятся многочисленные работы Чижевского, посвященные эволюции философии и религиозной мысли славянских стран.

Взгляды Чижевского на развитие русской культуры в наиболее систематическом виде изложены в двух очерках — «Святая Русь» (1959) и «Россия между Востоком и Западом» (1961).<sup>40</sup> Свообразие истории России он, следуя за Бердяевым и другими белоэмигрантскими философами и публицистами, видит в особом характере русской религиозности и ключ к пониманию русской культуры ищет в идее «Святой Руси», будто бы выразившей в себе весь ход ее развития. Эту идею он считает русской национальной утопией — идеализированным представлением о русском теоретическом абсолютизме, порожденном, с одной стороны, официальным внешним благочестием, а с другой — извечной покорностью русского народа. Отражение идеи «Святой Руси» Чижевский пытается усмотреть и в советской идеологии, и хотя эту мысль он высказывает как будто мимоходом, именно она лежит в основе всех его историко-философских домыслов.

В очерке «Россия между Востоком и Западом» Чижевский так излагает историю русской мысли, что ее центральной проблемой оказывается выбор между Востоком и Западом, а высшим достижением — «евразийство», одно из белоэмигрантских те-

<sup>39</sup> D. Tschizewskij. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. München, 1964.

<sup>40</sup> D. Tschizewskij. 1) Das heilige Russland. Russische Geistgeschichte, I, 1.—17. Jahrhundert. Hamburg, 1959; 2) Rußland zwischen Ost und West. Russische Geistgeschichte, II. 18.—20. Jahrhundert. Hamburg, 1961.

ченный 20-х годов. идеи которого теперь подхвачены западногерманскими «остфшерамп» и вызывают живой отклик в США.<sup>41</sup>

Как литературовед, Чижевский, с одной стороны, тяготеет к «истории идей», а с другой — к формализму. Бывший член лингвистического кружка в Праге, он в некоторых работах заявляет о своей приверженности к структурализму. Большею частью он эклектически сочетает разные приемы исследования, объединяемые одной общей чертой — их резкой враждебностью по отношению к марксизму. Очень преувеличивая роль мистики и религии в истории русской культуры, Чижевский порою прибегает к религиозной символике в манере Мережковского: он особенно близок к нему в истолковании Гоголя.

Новая работа Чижевского представляет собой сжатое, почти конспективное изложение русской литературы эпохи романтизма. В духе «Geistgeschichte» Чижевский только мимоходом касается некоторых фактов, относящихся к общественно-политической обстановке России этой эпохи. Если иногда (например, говоря о Рылееве) он и упоминает о декабристских связях того или другого писателя начала XIX века, то это делается вскользь, в виде биографической справки. К тому же в книге отрицается наличие определенного единства в политической программе декабристов. Очень преуменьшает Чижевский и значение Белинского. Важнейшими умственными течениями в русской культурной жизни прошлого века, с его точки зрения, являются западничество и славянофильство, понимаемые как выражение основных противоречий духовного развития России. Но это — одна из тем следующего выпуска задуманного им очерка истории русской литературы.

Концепция Чижевского отводит романтизму в истории русской литературы XIX века гораздо более значительное место, чем реализму. Реализм, с его точки зрения, прежде всего не имеет никакого отношения к действительности. Слово «действительность» Чижевский заключает в кавычки. К тому же, как он уверяет, крупнейшие русские прозаики выходили за рамки реализма: Тургенев был «романтиком реализма», а Толстой, Достоевский и Лесков исходили из религиозного понимания реальности. Характерным признаком реализма он, вслед за Р. Якобсоном, признает употребление метафор, но в целом склонен определять реализм отрицательными признаками, как стиль, художественно бедный.

Иначе относится Чижевский к романтизму. Его духовную суть он усматривает в «антипросветительстве» и поэтому категорически отвергает принятое в советском литературоведении разграничение между консервативным и прогрессивным или революционным романтизмом.

Определяющей чертой романтизма как литературного стиля Чижевский считает прежде всего метафоризм, кроме того, он называет целый ряд дополнительных признаков: устойчивый круг тем, излюбленные сюжетные мотивы, определенные литературные жанры и тяготение к фрагментарности в композиции. О плодотворности его схемы романтического стиля позволяют судить хотя бы те характеристики, которые он дает Пушкину и натуральной школе.

Пушкин, по мнению Чижевского, романтик, хотя, оговаривается он, его нельзя целиком ограничить пределами романтической школы. Любопытно, как он устанавливает признаки романтического стиля в пушкинской прозе. В «Дубровском» и «Капитанской дочке» он находит романтические темы разбойников, в «Египетских ночах» — аналогичную тему художника, в «Пиковой Даме» — тему привидения, в «Станционном смотрителе» и «Метели» — парадоксальные сюжеты и т. д. Таким образом, за существо пушкинского стиля принимается чисто внешний признак — тема вне зависимости от ее раскрытия автором. К романтизму Чижевский относит и почти всю пушкинскую поэзию. «Евгений Онегин», как он полагает, является байронической поэмой. И только в «Графе Нулине» он обнаруживает переход к реализму.

Исходя из узко формальных представлений о романтизме и реализме, Чижевский судит и о натуральной школе. С оговорками, что она подготавливала переход к реализму, от относит произведение ее представителей к романтической прозе. Натура для натуральной школы, уверяет он, была не натуральной, а карикатурной, недействительной (eine Unnatur); поэтому писатели, принадлежавшие к этой школе, — Гоголь, Григорович, Достоевский, Гребенка, Некрасов, Кокарев — обращались к гротеску, преобразовали действительность с помощью парадоксальных гипербола, избирали героев из низших слоев и предпочитали «сюжеты из низменных сфер жизни». Чижевский верен традиционным модернистским представлениям о Гоголе как писателе, чуждом реализму. Закрывает глаза на демократическую окраску литературной тематики натуральной школы он не может, но вразрез с истиной объявляет ее романтическим стилистическим приемом.

Ограничивая Пушкина, Гоголя и натуральную школу рамками эпохи романтизма, Чижевский обедняет историю реализма в русской литературе. О том, как он

<sup>41</sup> См.: Otto Böss. Die Lehre der Eurasier. Ein Beitrag zur russischer Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1961. Ср.: В. Т. Пашуто. Истоки немецкой нефашистской концепции истории России. «Вопросы истории», 1962, № 10, стр. 62—79.

представляет себе его судьбы, можно судить по ранее изданному «Очерку сравнительной истории славянских литератур» (1952), в котором самым законченным представителем русского реализма оказывается Писемский, Чехов назван писателем переходной эпохи, импрессионистом, а молодой Горький — символистом.<sup>42</sup>

Не менее превратные представления о русском литературном процессе можно обнаружить и в монографии В. Сечкарева о Пушкине (1963). Пушкин у него выглядит убежденным консерваторм, которому только злокозненные советские литературоведы приписывают вольнолюбивые идеи. В его творчестве, по мнению Сечкарева, находит выражение облеченная в форму дандизма экзистенциалистская философия жизни как трагедии человеческого существования; его эстетическая программа — «искусство для искусства», и, наконец, в целом Пушкин — романтик, автор «абсолютно нереалистического романа» «Евгений Онегин». и только в поэме «Граф Нулин» Сечкарев отмечает переход «от романтических традиций к реалистической моде».<sup>43</sup>

Работы Чижевского и Сечкарева убеждают в том, что поэтика и политика в буржуазном литературоведении едины. Самые, казалось бы, отвлеченные проблемы поэтики в применении к анализу наследия русских классиков получают определенный отпечаток. Это видно на примере споров о поэтике литературного героя в произведениях русских классиков.

Известно, что одна из идей, очень распространенных в современной буржуазной славистике, — отрицание положительного героя в русской классической литературе. Эта идея обычно подкрепляется экзистенциалистской концепцией личности и модернистской эстетикой. Сторонники такой точки зрения не считают с глубокой содержательностью внутреннего мира главных героев произведений русских классиков и не принимают во внимание ни интеллектуальное, ни моральное, ни общественное или историческое содержание их образов. За центральную фигуру русской классической литературы при таком подходе принимается «антигерой» — духовно ущемленный герой «Записок из подполья» Достоевского. Именно так, например, смотрит на «Записки из подполья» французский литературовед Рене Жирар; он видит в них предвосхищение современного человеческого сознания, наиболее законченным выражением которого признает духовный и физический распад личности в пьесах и романах Самуэля Беккета.<sup>44</sup>

Черты «антигероев» современные буржуазные литературоведы бесновательно приписывают ведущим образам очень многих классических произведений русской литературы. Не случайно западногерманский литературовед Вальтер Рем слово «герой» упорно ставит в кавычки.<sup>45</sup> Исходя из философии Киркегора, он считает, что для литературы XIX века характерен не «герой», а человек, утративший веру в бога и поэтому одержимый скукой и унынием. К людям такого типа он относит Райского из «Обрыва» Гончарова и, конечно, героя «Записок из подполья».

Весь смысл споров о «героях» и «антигероях» заключается в отрицании передовой общественной роли русской классической литературы. Суть спора не в том, есть ли в характерах людей, созданных художественным вымыслом Пушкина, Гончарова или Достоевского, положительные черты, а в предъявлении мнимых прав на литературное наследие, бесспорно принадлежащее социалистической культуре.

## 6

Идет спор о традициях и преемственности в русском литературном процессе. Одни зарубежные литературоведы отрицают преемственную связь между русской классической и советской литературой; ее утверждение они представляют себе как полный разрыв с традициями. Другие, напротив, рассматривают советских писателей как эпигонов, в той или иной мере талантливо следующих старым образцам. Ни те, ни другие не в силах показать, как советская литература, опираясь на метод социалистического реализма, творчески осваивает и новаторски перерабатывает традиции русской литературной классики. Отдельные более или менее объективные работы не меняют общей картины. Буржуазная славистика в целом бессильна справиться с проблемой литературного наследия в СССР.

Задаче скомпрометровать идею социалистического освоения национального культурного наследия в СССР был посвящен известный сборник «Традиция и преемственность в истории русской и советской мысли» (1955), изданный в США и со-

<sup>42</sup> D. Č i z e v s k i. Outline of comparative slavic literature. American Academy of Arts and Sciences. Boston, Massachusetts, 1952.

<sup>43</sup> V. S e t s c h k a r e f f. Alexander Pusckkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963, S. 106.

<sup>44</sup> См.: R. G i r a r d. Dostoievskij du double à l'unité. Paris, 1963, p. 53.

<sup>45</sup> W. R e h m. Gontscharov and Jakobsen oder Langweile und Schwermut. Göttingen, 1963.

ставленный из материалов трехдневной конференции американских славистов.<sup>46</sup> Участники сборника стремились создать ложное впечатление о взаимной близости совершенно различных идей в истории русской общественной мысли до и после Октябрьской революции: с одной стороны, наиболее консервативных умственных течений вплоть до реакционной апологии самодержавия и, с другой стороны, советской социалистической идеологии.

Крайне тенденциозно изложена история классического наследия русской литературы в культурной жизни Советского Союза в книге М. Фридберга «Русские классики в советских обложках» (1962), изданной в серии трудов Колумбийского университета в Нью-Йорке.<sup>47</sup> Грубо искажая факты, Фридберг обвиняет советских литературоведов в создании «мифа» о русской классической литературе как идейной предшественнице большевизма. Сам же он силится доказать, что наследие русских классиков чуждо советской социалистической культуре и является «духовным мостом между двумя мирами», между Западом и Востоком. Его конечный вывод заключается в том, что популярность русских классиков в СССР будто бы доказывает скрытое недоброжелательное отношение советских людей к социалистической культуре и их ориентацию на Запад.

М. Фридберг подтасовывает данные о советских изданиях классиков, об их оценке в советском литературоведении и об отношении к ним читательской массы в СССР. Один из его «источников» — опрос трехсот двадцати девяти «бывших советских граждан», т. е. перемещенных лиц и пленных своей социалистической родины; от них он получил сведения о литературных запросах советских людей. Встреча с ними происходила в «Гарвардском исследовательском центре». И хотя это недобросовестное сочинение на суперобложке прямо рекомендуется в качестве «контрпропаганды» и имеет весьма далекое отношение к литературоведению, оно в известной мере показательное как документ острой идеологической борьбы за классическое наследие русской литературы.

Однако под влиянием советского литературоведения в славистике капиталистических стран отношение к проблеме литературного наследия в СССР становится более объективным. Доказательством этого может служить хотя бы статья Г. Жекулина (Англия) о Чернышевском как предшественнике социалистического реализма (1963). Автор статьи отнюдь не приемлет эстетику революционных демократов и не поддерживает принципы социалистического реализма, но им руководит стремление понять и объяснить, в чем состоит сила романа Чернышевского «Что делать?» и почему эта книга так популярна в СССР. Чернышевского Г. Жекулин характеризует как писателя, умеющего свободно и мастерски пользоваться избранной им в своих целях литературной формой.<sup>48</sup> Как действительная идейная сила в борьбе против формализма современного буржуазного литературоведения трактуется наследие Белинского в книге его итальянского последователя Игнацио Амброджо «Белинский и теория реализма» (1963); ее автор плодотворно углубляет и развивает положение о международном значении русской демократической критики XIX века, высказанное до него Джузеппе Берти.<sup>49</sup>

Спор о наследии классиков русской литературы решается всем ходом истории. Огромная роль русских классиков в культурной жизни СССР служит образцом социалистического освоения национального литературного наследия. Этот пример глубоко воспринят передовыми деятелями других стран.

О том, как поучителен опыт освоения классического наследия в СССР, очень хорошо говорил Эденек Неэдлы в речи на встрече с чешскими работниками культуры, организованной вскоре после освобождения Чехословакии, 29 мая 1945 года. «Что особенно нам необходимо, — говорил Эденек Неэдлы, — это поставить с полной сознательностью нашу национальную культуру на определенные основы, ибо лишь при этом условии она может развиваться в качестве чистого национальной культуры, что и требуется народу. Такое требование не является теоретическим, оно опирается на поучительные примеры, наблюдаемые в первую очередь в Советском Союзе. Советская культура — безусловно ныне самая передовая и при этом самая национальная культура — национальная также и потому, что обладает прочным фундаментом в лице русских классиков... Классики — непоколебимая скала, на которой строится новая литература. Но не только в литературе, но и в музыке, жи-

<sup>46</sup> Continuity and Change in Russian and Soviet Thought. Edited by E. Simmons. Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

<sup>47</sup> M. Friedberg. Russian Classics in Soviet Jackets. Columbia Univ. Press, New York and London, 1962. В том же пасквильянтском тоне М. Фридберг говорил о роли классического наследия русской литературы в СССР, выступая на симпозиуме в Мюнхене. См.: Soviet Literature in the Sixties. An International Symposium, edited by M. Hayward and E. L. Cromley. London, 1965.

<sup>48</sup> G. Zekulin. Foreunner of Socialist Realism: the Novel What to do? by N. G. Chernyshevsky. «The Slavonic and East European Review», vol. XLI, № 97, June 1963, pp. 467—483.

<sup>49</sup> J. Ambrogio. Belinskij e la teoria del realismo. Roma, 1963.



вописи и науке пмеются в СССР свои классики. И в этих областях в СССР не импровизируют, а строят. А для строительства необходимы фундаменты, и чем они будут прочнее, тем лучше».<sup>50</sup>

Именно в той исторической перспективе, о которой говорил Эденек Неедлы, русская литература стала предметом изучения в славистике социалистических стран. Так в наши дни наследие русских классиков с истинно исторической точки зрения воспринимается за рубежом как пролог к великому Октябрю и как неотъемлемый элемент новой культуры советского социалистического общества, на фундаменте которого строятся коммунизм.

А. М. НОВИКОВА

## ФОЛЬКЛОР КАК ВИД ИСКУССТВА \*

За последние десятилетия русская фольклористика обогатилась рядом ценных исследований по истории, художественной специфике и теоретическим проблемам устно-поэтического творчества (работы Проппа, Путилова, Гусева, Бабушкина, Лазуткина и др.). К числу таких исследований относится и книга К. С. Давлетова «Фольклор как вид искусства», в которой разносторонне рассматриваются этносоциологические основы происхождения фольклора, взаимоотношение его жанров и этапы его исторического развития.

Следует отметить две очень положительные «установки» в данной работе. Автор настойчиво, на всем протяжении книги, стремится «отграничить» фольклор от литературы, определить закономерности его возникновения, развития и особенности сглия только на его собственной самобытной основе. Вполне оправданным является и частый выход автора за пределы русского фольклора, поскольку разбираемые им вопросы, как правило, затрагивают проблемы развития человеческой культуры вообще.

Книга свидетельствует о большой эрудиции автора, научной пытливости и остроте ума. Она насыщена оригинальными концепциями, хотя К. С. Давлетову иногда не хватает нужных доказательств, а в некоторых случаях он ограничивается только постановкой или заострением вопросов, требующих дальнейших, более обстоятельных исследований.

Одним из самых важных, принципиальных положений книги является утверждение автора, что фольклор «возникает на основе недифференцированности форм общественного сознания» (стр. 17). Поэтому фольклор, в сущности, является не только поэтическим искусством народа, но и сводом всех его духовных богатств — идеологии, морали, эстетики и т. д.; литература представляет собою новый вид искусства, возникший «в обществе, в котором разделение труда становится господствующей и направляющей силой развития производства» (стр. 35). Однако, допуская возможность существования фольклора и в классовом обществе (обществе уже развитого разделения труда), автор далее слишком прямолинейно и декларативно, целиком присоединяясь к точке зрения Л. И. Емельянова, полагает, что в советскую эпоху «фольклорность» как исторически пжившая себя форма целиком уступает место «самодеятельности» (стр. 46—47), что народные эстетические интересы в будущем вполне удовлетворяют «эстрадная самодеятельность, народные театры, музыкальная культура в массах, непрофессиональные поэты и кинолюбители» (стр. 53). Но так изображая будущее народного искусства, автор на самом деле рисует не картину «самодеятельности» как средства выражения народной художественной самобытности, а картину поглощения этой самобытности нормами и жанрами профессионального искусства и слишком спешит закрыть двери «фольклорности». В самом народе, однако, ее испытанные веками формы бытуют и в настоящее время (во время «незапланированного» клубом или эстрадой отдыха, семейных празднеств, на вечеринках молодежи и т. д.). Поэтому выводы К. С. Давлетова о современных жизненных процессах в народном искусстве по меньшей мере преждевременны.

Лучшие главы книги посвящены историко-героической поэзии и сказке. Автор вносит много нового и оригинального в их изучение и понимание. Так, поставив вопрос о соотношении мифа и эпоса, доклассового и классового эпоса, К. С. Давлетов развивает стройную теорию о внутреннем единстве эпоса на всех стадиях

<sup>50</sup> Эденек Неедлы. Статьи об искусстве. Изд. «Искусство», Л.—М., 1960, стр. 498.

\* К. С. Давлетов. Фольклор как вид искусства. Изд. «Наука», М., 1966, 365 стр.

его развития, поскольку создателем его был народный коллектив, одерживающий победы над природой, а затем над внешними врагами и ведущий, таким образом, борьбу за «образование данной народности» (стр. 74). Обосновав в соответствии с этой теорией мысль об естественном изменении проблематики эпоса (от борьбы с природой к борьбе за утверждение рода и народности), автор далее убедительно защищает тезис академика Б. А. Рыбакова о том, что русский эпос был непосредственным отражением событий истории в дотатарский период существования древней Руси.

Книга содержит ряд интересных замечаний, касающихся значения и роли сказки в пору ее развития в классовом обществе: о соотношении в ней родовой и социальной идеологии народа, об отражении классовых отношений, о специфике стиля, о взаимоотношениях различных сказочных жанров.

Однако одно из главных положений обеих глав — о «первичности» эпоса и «вторичности» сказки — вызывает глубокое сомнение. В самом деле: если эпос, как убедительно показано в книге, был «отражением первых побед человека над природой, осознанием этих побед» (стр. 65), если он был «своеобразным сводом знаний» о борьбе человека с природой, то почему же расцвет сказки, прошедшей тот же путь исторического развития, «следовал за расцветом историко-героической поэзии» (стр. 129)? А между тем, как признает и сам автор, в сказке даже социальная жизнь народа трактовалась в пору ее «расцвета» в «тесной связи с идеологией родового строя» (стр. 154) и отсюда же, в сущности, происходит весь арсенал ее традиционных поэтических средств. Разве это не указывает на подлинный и давний расцвет сказки задолго до возникновения классовых отношений? Для решения этого вопроса явно недостаточна апелляция автора только к сказкам восточных народов времени образования у них феодальных (т. е. классовых) государств, так как за пределами этого имеется большое количество сказок народов, которые долго сохраняли устои родового общества (сказок африканских, австралийских и т. д.). Во всяком случае, этот сложный вопрос в данной книге решен не до конца убедительно.

Чересчур увлекшись мыслью о последовательном развитии эпоса проходящего ряд исторических жанровых ступеней, К. С. Давлетов неправоммерно приписал значение народных баллад. Во-первых, он определил их как «низшую» и «изднюю» ступень в развитии эпоса (хотя время возникновения баллад до сих пор проблематично) и, во-вторых, отказал им в серьезном внутреннем содержании, считая, что в них отразилось только сознание человека с его «смятением и неприкаянностью» перед лицом растущих социальных противоречий» (стр. 121). Однако в действительности в народных балладах при изображении жизненных драм и трагедий всегда осуждалось зло и утверждались высокие моральные нормы человеческого поведения (например, в балладах о жестокой свекрови, бесчеловечной мачехе, о муже, убивающем жену ради женитьбы на другой, и т. д.). Уровень народного нравственного сознания в балладах всегда оказывается на такой же высоте, как и в пословицах, сказках и других жанрах.

В главе «Философские жанры фольклора» автор стремится выделить такие жанры, которые были преимущественно художественным выражением народной мудрости, сводом народных мыслей и суждений. Но обращая не к пословицам и поговоркам (они, по существу, в главе только называются), а к притчам и некоторым детским сказкам («Репка»), он включает их, таким образом, в «философские жанры». На самом деле это лишь разновидность сказок, которым также вовсе не чужда нравоучительность. С точки зрения автора, «философским» оказывается и народный юмор, представленный здесь анекдотами, которые, на наш взгляд, далеко не всегда выражают какую-либо «философскую» мысль, а чаще просто остроумно высмеивают различные человеческие недостатки, примыкая к анекдотическим и сатирическим сказкам. Поскольку другие главы имеют «жанровые» названия и соответствующее содержание, эта глава и по оформлению и по ее материалу кажется слишком «пестрой», лишенной внутреннего единства.

В главе «Песенное творчество» автор правильно отмечает недостаточную работанность в науке вопроса о народных лирических песнях и указывает на трудности, стоящие на этом пути (например, в отношении классификации песен). Интересны его суждения о стилиевой сложности лирических песен, их изучении вместе с мелодиями, значении образов природы в песнях и т. д. Однако представляется спорным решение К. С. Давлетовым сложного вопроса о времени происхождения народных песен. Считая начало XVII века периодом «расцвета» народной песенной лирики, автор не подкрепляет свою точку зрения необходимыми доказательствами. Его ссылка на работы музыковедов в данном случае оказывается недостаточной.

Выводы автора о расцвете в XVII веке лирических песен, сделанные на основании анализа песен исторических (о Степане Разине и Пугачеве), можно рассматривать только как предположение. И совсем неудачным оказывается процитированное в главе мнение И. И. Земцовского о том, что доказательством позднего происхождения русских народных лирических песен является отсутствие у украинцев и белорусов протяжных песен (а они были бы, если бы лирические песни

были созданы в Киевской Руси в пору единства всех этих народностей, — стр. 263). Следуя «логике» этого рассуждения, очевидно, можно утверждать, что и былины были созданы очень поздно, так как и они не были отысканы у украинцев и белорусов! Таким образом, важнейший вопрос песенной гносеологии остался открытым и в данном исследовании.

Утверждая, что фольклор отражает в целом единый путь исторического развития народа «от фетишизации природы к познанию ее реальных противоречий и, наконец, к революционной практике» (стр. 328), автор успешно защищает и обосновывает тезис о правомерности и естественности существования в нем единого художественного метода, метода сугубо самобытного, не имеющего аналогов в литературном творчестве. Рассматривая в качестве единой основы этого метода постоянное стремление человека к познанию им реального мира природы и общества, К. С. Давлетов считает типизирование действительности в народном творчестве реалистическим, хотя и отличающимся от «настоящего» реализма XIX века (стр. 343). Этот в своей основе здоровый, «земной» метод изображения, «пробиваясь» сквозь мифологические представления о мире и природе, по мере своего развития становится все более художественно объективным, трезвым. «Фольклор движется к внутреннему становлению реалистического метода, к становлению художественного объективизма» (стр. 346).

Этот взгляд автора на возникновение, развитие и сущность метода народного художественного творчества очень плодотворен. Он несомненно заслуживает большого внимания, хотя само название метода, тождественное определению ведущего метода в литературе, может быть, и следовало бы заменить. Интересен введенный в книгу термин «синтетический метод», который указывает на то, что фольклор, отражая всю совокупность народной жизни, мог соединяться и с другими формами народного сознания.

В книге К. С. Давлетова затрагивается много и других важных вопросов. Она является значительным вкладом в современную советскую фольклористику.

С. Г. ЛАЗУТИН

## О ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ \*

В последние годы заметно оживилась работа по изучению русской народной лирики. Появилось несколько монографий, в которых рассматриваются жанровая специфика народных песен, особенности их содержания и художественной формы, пути и закономерности их исторического развития. В этом ряду стоит и недавно вышедшая книга Т. М. Акимовой.

Профессор Саратовского университета Т. М. Акимова не одно десятилетие интенсивно занимается изучением песенных жанров русского фольклора, и поэтому ее высказывания по вопросам теории и истории народной лирической песни имеют особую ценность.

Новая книга Т. М. Акимовой интересна прежде всего тем, что в ней поднимается очень широкий круг теоретических проблем, среди которых центральное место занимает вопрос о художественном методе народных лирических песен. И надо отметить, что этот важный вопрос автор освещает не поверхностно и отвлеченно, как это часто бывает, а основательно и конкретно. Специфика метода народных лирических песен определяется Т. М. Акимовой на основе анализа их содержания и художественной формы, присущих этому жанру своеобразных приемов и принципов художественного отражения действительности.

Во «Введении», на наш взгляд, совершенно верно характеризуются особенности содержания лирических песен. «В них, — пишет Т. М. Акимова, — отразились не внешние события политической, государственной жизни, а взгляды и понятия народа, его моральные и социальные суждения и оценки, его самосознание, вся сложность частной личной и семейной повседневности» (стр. 3).

Народные лирические песни состоят в особых, очень тесных, отношениях с действительностью. Они необычайно чутки к изменениям, происходящим в жизни. Их тематика значительно шире и подвижнее тематик других жанров традиционного фольклора. «Песенный репертуар, — замечает исследовательница, — на протяжении времени менялся, несомненно, гораздо значительно, чем состав сказочных сюжетов или былин» (стр. 9).

\* Т. М. Акимова. О поэтической природе народной лирической песни. Изд. Саратовского университета, 1966, 172 стр.

Обилие, разнообразие и пестрота песенного материала обуславливают сложность его систематизации. У нас до сих пор нет сколько-нибудь удовлетворительной классификации народных песен, что является существенным тормозом в их дальнейшем изучении. Книга Т. М. Акимовой вносит свой вклад в эту область фольклористики. Исследовательница справедливо отмечает неправомерность отождествления таких различных понятий, как «песенный жанр» и «песенный цикл», смешения жанровых и тематических принципов классификации. В известной мере прояснив вопрос классификации песен, Т. М. Акимова ставит перед собой задачу рассмотреть особенности содержания и художественной формы не какого-нибудь отдельного цикла, а целого жанра «протяжной или голосовой лирической песни» (стр. 15), который состоит из ряда жанровых разновидностей.

Каждое живущее активной жизнью в народе фольклорное произведение, в отличие от литературного, имеет не устойчивую и постоянную, а непрерывно изменяющуюся поэтику. В этом — специфика фольклора. Исследовательница поступает совершенно правильно, рассматривая поэтику песенного жанра и ряда конкретных песен в динамике, развитии, постоянных изменениях. Именно поэтому свое исследование народных лирических песен она начинает с анализа проблемы вариативности.

Изучение песенного материала позволяет Т. М. Акимовой прийти к выводу, что варьирование, всевозможные изменения и переосмысления песенных текстов прежде всего связаны с их переходом из одной социальной среды в другую, из старой эпохи в эпоху новую. Так, прослеживая историю удалой песни о сироте, воспитанном Волгой, она показывает, как эта песня в связи с изменением среды ее бытования становится вначале бурлацкой, а затем тюремной.

Однако могут быть и иные причины изменения песен. Различные варианты нередко бытуют в одно и то же время в одной социальной среде. Эти варианты — результат проявления индивидуального начала в фольклорном творчестве, личных творческих усилий исполнителей, «их стремления внести в смысл песни свое понимание» (стр. 20). Далее исследовательница рассматривает варианты конкретных песенных сюжетов и делает в этой связи ряд интересных наблюдений и ценных выводов.

В последние годы наших фольклористов вновь стали привлекать «общие места» (*loci communes*) в различных жанрах фольклора. Уделяет внимание этому вопросу и Т. М. Акимова. Полемизируя с другими учеными, она убедительно доказывает, что в народной лирике общие места занимают сравнительно малое место, причем устойчивость этих мест довольно относительна: в песнях разных видов и циклов они различаются как по своему содержанию, так и по композиционно-стилистическому оформлению.

Ценные соображения высказывает Т. М. Акимова и о так называемых песенных вступлениях или «зачинах», которые, как правило, с главной частью песни связаны не сюжетно, а лишь эмоционально. Автор убедительно доказывает, что в разных песенных циклах вступления различны как по своему назначению, так и по конкретному содержанию. «Вступления солдатских песен, — пишет Т. М. Акимова, — менее спмволжны, чем в песнях рекрутских. В циклах женских больше символики в наиболее традиционных свадебных и хороводных, меньше — в необрядовых семейных и еще меньше — в любовных, особенно в наиболее поздних» (стр. 143—144).

Рассматривая композицию лирических песен, исследовательница останавливается на таких приемах, как «лестница чувств» (термин А. С. Пушкина), «композиционные повторения» и «параллелизм», стремится раскрыть их органическую связь с содержанием песни. Так, например, она показывает, что повторяющиеся эпизоды, картины и мотивы в песнях всегда находятся в той или иной внутренней смысловой связи: «или в противопоставлении, или в причинной и уступительной зависимости, или в какой-либо другой, но обязательно очень существенной для содержания песни» (стр. 148—149).

Центральный раздел книги Т. М. Акимовой посвящен художественному методу лирических песен. Оговоримся сразу же, что здесь, как и во всей книге, слово «метод» употребляется не в обычном, широком смысле, а в более узком — в значении специфических жанровых приемов художественного отражения действительности.

Т. М. Акимова определяет своеобразие художественных приемов не только взятого в целом жанра протяжной традиционной лирической песни, но и его отдельных видов. Различия в методе разных песенных групп и циклов лирической песни, по мнению Т. М. Акимовой, объясняются тем, что: «1) лирические песни слагались далеко не в одно и то же время; 2) они различны по тематике, по образу тех жизненных явлений, какие они отражают; 3) в каждой жанрово-тематической песенной группе решались разные жизненные задачи; 4) каждая группа при этом пользовалась соответствующими ее содержанию поэтическими средствами» (стр. 62).

Эти положения исследовательница стремится доказать, последовательно рассматривая свадебные, хороводные и необрядовые лирические песни. Свадебные

песни она справедливо считает наиболее древними. Специфика этих песен выражается в том, что их содержание в значительной мере связано с обрядовой условностью. В более поздних песенных циклах влияние этой условности уменьшается. В песни все смелее и смелее проникают черты реальной действительности.

Специфическому методу отражения действительности в традиционной лирической песне, по мнению исследовательницы, вполне отвечают такие стилистические особенности, как афористичность выражения и символика. Наибольшее употребление символика получила в свадебных песнях и значительно меньше — в более поздних необрядовых лирических песнях, так как в них «преодолевается та условность содержания и формы, которая отличает свадебную лирику» (стр. 108).

Т. М. Акимова касается и вопросов происхождения песенной символической функции символов в народной песне. Исследовательница убедительно показала, что эстетические функции символов в песнях исторически менялись. Если в наиболее древних обрядовых песнях символы являются составной частью их содержания, то в более поздних необрядовых лирических песнях они уже являются средствами поэтической формы. Символические образы в этих песнях нередко сводятся к сравнениям, «имеющим в большей мере значение формально-стилевое, чем тематическое» (стр. 108).

Мы перечислили далеко не все вопросы, которые затрагивает Т. М. Акимова. Однако многопроблемность ее делает сравнительно небольшую по объему книгу не поверхностной, ни схематичной. Объясняется это тем, что работу отличает строгое единство замысла: все освещаемые в ней вопросы, по существу, подчинены решению одной задачи — определению способа отражения действительности в русской народной традиционной лирической песне в процессе ее исторического развития.

Несомненным методологическим достоинством новой книги Т. М. Акимовой является то, что в ней содержание и художественная форма народной песни рассматриваются в неразрывном единстве, или, точнее, художественная форма песни понимается как часть ее эстетического содержания.

Большинство положений работы явилось результатом многолетних наблюдений и раздумий ученого и представляется не только важным и интересным, но и бесспорным, основательно мотивированным и доказанным. Но некоторые формулировки и утверждения автора вызывают замечания.

Так, раскрывая специфику содержания свадебных песен, Т. М. Акимова пишет: «В песнях свадебных реальный крестьянский быт с его нищетой и убожеством не изображается совсем... Бытовая обстановка в протяжных свадебных песнях, как и в календарно-обрядовых, рисуется идеализированно» (стр. 119). В основном это так, но не всегда. Сама исследовательница приводит немало свадебных песен, в которых «трезвый, реальный взгляд на жизнь, на будущее, на материальные условия крестьянской жизни прорывается, как бы разрывая традиционную условность и идеализацию» (стр. 123). Можно напомнить еще и такую свадебную песню, в которой на слова свахи, действительно в идеальных красках разрисовавшей «чужую сторону», невеста сугубо реалистически отвечает:

Соврала ты, сваха-сводница!  
На чужой дальней стороншке,  
Кто жывал там, все издевался:  
Там поля горем засеяны,  
Да кручиной огорожены.

Горькими слезами поливаны, —  
Середь поля стоит кельяка,  
Как конурка развалилася;  
В ней одно окно разбитое...

Какая уж здесь идеализация жизни!

Мы уже говорили выше о том, что Т. М. Акимова высказала много принципиально важных мыслей по вопросам исторического развития песни. Однако с некоторыми ее частными суждениями мы не можем согласиться. Приведу примеры.

Работавшим с песенными вариантами, в том числе, конечно, и Т. М. Акимовой, хорошо известно, как различны они в идейном и художественном отношении. Как правило, наряду с вариантами очень полными, художественно совершенными мы встречаем варианты полуразрушенные или совсем разрушенные, не представляющие никакой художественной ценности. Поэтому для нас совершенно неожиданным явилось следующее утверждение автора: «Художественный уровень вариантов обычно одинаков» (стр. 32). Очевидно, Т. М. Акимова выразилась не совсем точно.

В нашей науке установлено, что зачины, как правило, не связаны с конкретным содержанием песни и являются их наиболее подвижными частями. Автор же книги заявляет: «Глубоко ошибочным представляется нам суждение, будто лирические зачины свободно сочетаются с разными песенными текстами» (стр. 54). Мы бы не сказали, что «очень свободно», но все-таки сочетаются, и нередко. И игнорировать это нельзя.

И, наконец, последнее. «Контаминация, — пишет Т. М. Акимова, — представляет собою более механический процесс, чем обычное варьирование... Контаминация меняет содержание песни и в большинстве случаев его искажает» (стр. 42). «Объясняются контаминации забвением оригинала» (стр. 41). Эти полсения подкреплены только одним примером контаминированной песни, записанной в 1963 году (см. стр. 42—44). Однако и в наше время можно записать такие тексты, в которых обнаруживается не механическая, а осмысленная контаминация. Что же касается записей XVIII и XIX веков, то там в подавляющем числе случаев контаминации имеют глубоко мотивированный творческий характер.

Таковы некоторые замечания. Они имеют частный характер и никак не умаляют отмеченных выше значительных научных заслуг рецензируемого труда. Исследование Т. М. Акимовой «О поэтической природе народной лирической песни», органически сочетающее в себе вопросы теории и истории в изучении фольклора, содержащее множество интересных наблюдений и свежих суждений, ставит перед учеными ряд новых проблем, открывает широкие перспективы дальнейшего изучения народной лирической песни.

И. Н. РОЗОВ

## КНИГА О «СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕ» ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ \*

Игорь Петрович Еремин не успел написать ни учебника, ни монографии по истории древнерусской литературы — он умер так неожиданно и рано. Однако книга «Литература древней Руси» воспринимается как монография, хотя включает в себе отдельные сочинения разных лет, охватывающие материал с XI по XVIII век.

Объяснить это редкостное явление можно только исключительной целостностью опубликованных трудов, единством их направления и метода. Надо отдать должное и составителям книги, которые наиболее характерные для И. П. Еремина исследования послевоенных лет и удачно их расположили. В первом разделе сосредоточены работы, посвященные отдельным памятникам литературы и писателям преимущественно Киевской Руси — они помещены в хронологическом порядке памятников и авторов; во втором — три проблемные и полемические статьи, посвященные древнерусской литературе в целом. Можно сделать лишь одно замечание по расположению статей первой части: ее предпоследняя статья «Русская литература и ее язык на рубеже XVII—XVIII вв.» лучше выглядела бы в роли завершающей, как итоговая и соединяющая два периода истории русской литературы — древний и новый. Последняя же статья — о Симеоне Полоцком — была бы уместнее в качестве предпоследней, заканчивающей хронологический ряд исследуемых памятников древнерусской литературы.

Книга открывается самой поздней работой И. П. Еремина «О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.»; это его доклад 5-му Международному съезду славистов. За ней следует небольшой этюд «„Сказание“ о Борисе и Глебе» — также одна из последних работ Игоря Петровича, публикуемая впервые.

В докладе И. П. Еремин обращается к важнейшей проблеме происхождения русской литературы, многократно обсуждавшейся и доньше обсуждаемой, но до сих пор еще спорной. Подходит он к этой проблеме по-новому, на конкретном материале, с большой филологической эрудицией, без каких бы то ни было конъюнктурных предпосылок. Он обращает внимание на то, что «древней Руси XI—XII вв. современная ей византийская литература была совсем не известна или почти не известна» (стр. 9) и что переводили в IX—XII веках у нас и в славянских странах почти исключительно греческих писателей IV—VI веков. Однако это не снимает значения византийской литературы, современной становлению болгарской и русской: она была посредником, связующим звеном. И здесь, по мнению И. П. Еремина, большую роль сыграли византийские рукописные сборники-антологии, «где основные произведения классиков древнехристианской литературы уже были подобраны» и откуда древнерусские и болгарские переводчики черпали материал. Сборники переводились или буквально, или (чаще) добавлялись из других источников, а также «осложнялись вставками собственного сочинения» (стр. 15)

\* И. П. Еремин. Литература древней Руси (этюды и характеристики). Изд. «Наука», М.—Л., 1966, 263 стр.

Так поступили, например, болгарский писатель Константин Преславский, создавая «Учительное евангелие», и составитель русского Изборника 1076 года; участникам недавнего тщательнейшего издания последнего удалось найти греческие оригиналы не более как к половине статей, что подтвердило мнение И. П. Еремина.<sup>1</sup> Связь древнейших памятников русской литературы с ранневизантийскими, по мысли И. П. Еремина, сильнее всего отразилась в агиографии и ораторской прозе; некоторые произведения этих жанров и разбираются в последующих главах книги.

«Сказания» о Борисе и Глебе — первое крупное произведение древнерусской агиографии (стр. 18); сама тема «подсказала» автору византийский жанр — мученический. Однако слишком свежи были в памяти современников кровавые и драматические подробности описываемых эпизодов княжеских междоусобиц, чтобы автор «Сказания» мог удержаться в рамках этого жанра. Ему пришлось не просто пересказать события, но и выразить к ним свое отношение, одновременно передав оценку их современниками. В результате получилось многоплановое по содержанию и разнообразное по манере изложения отдельных частей литературное произведение. Раскрыть перед читателем эту стилистическую многослойность помогает И. П. Еремину присущее ему умение создать «образ произведения, образ характеризующего им стиля», как сказано во вступительной статье к рецензируемой книге, написанной с большой теплотой Д. С. Лихачевым.

К созданию «образа» «Сказания» о Борисе и Глебе И. П. Еремин приступает во всеоружии своего исследовательского опыта и писательского таланта. Значительный интерес представляют замечания И. П. Еремина о композиционной основе произведения (диптих), об «акварельности» образа Глеба, о том, что «образ Святополка у автора последовательно выдержан в одном и том же ключе» (стр. 22). Применяя это выражение к самому этюду, можно сказать, что он также написан И. П. Ереминым «в одном ключе» — поэтическом.

Следующая глава книги посвящена первому русскому житию церковного деятеля, точнее — его автору, летописцу Нестору. Здесь также подчеркивается связь с византийской агиографической традицией: в качестве образца для Жития Феодосия Печерского Нестору послужило произведение Кирилла Скифопольского, названного в первой главе книги в перечне «классиков церковной прозы IV—VI вв.» (стр. 12). Но главное внимание И. П. Еремин уделяет тому новому, что внес русский летописец в «вековую литературную традицию» (стр. 33). Это прежде всего образ матери героя — «воплощение земного, материального начала» (стр. 30), противопоставленный иконописному изображению отрока Феодосия. Когда же борьба матери с сыном заканчивается победой последнего, то «Житие круто меняет русло: в повествование вступает новая тема — история Печерского монастыря» (стр. 34). Здесь И. П. Еремин подробно анализирует «черты летописного способа изложения» с его последовательной передачей событий, иногда наслаивающихся друг на друга, с его характерными формулами: «в то же время», «тогда же», «по сих же» и т. п. Образ Феодосия в этой части, по выражению И. П. Еремина, «„присматривается“: ... становится историчнее, ближе к действительности» (стр. 37), что подтверждается многочисленными примерами. Подчеркивается «сказовый характер» повествования Нестора, простота его стиля, хотя он не чуждается и «риторического словесного орнамента».

Глава «К характеристике Нестора как писателя» является важным связующим звеном в книге: после двух этюдов — о происхождении русской литературы и об одном из ее старейших памятников — дается анализ творчества писателя, с именем которого традиционно связывается древнейшее русское летописание.

Работы И. П. Еремина о русском летописании, опубликованные в качестве двух следующих глав, вызвали в свое время бурную полемику. С его характеристикой «Повести временных лет» не согласен и автор предисловия, хотя он «воздает» должное «мастерству, с которым эти характеристики выполнены, тому обаянию, которое они имеют для читателя» (стр. 7).

Это обаяние до сих пор не прошло из памяти многих, кто почти 20 лет тому назад впервые прочел маленькую книжечку, изданную Ленинградским университетом. Уже тогда поражала смелость доводов И. П. Еремина, дерзнувшего выступить против таких авторитетов исследования летописания, как А. А. Шахматов и М. Д. Присьелков, хотя сам автор со свойственной ему скромностью писал, что его работа представляет собой «не окончательное разрешение проблемы, а только ее постановку». И несмотря на то, что оговорка в переиздании повторяется, сейчас, в окружении позднейших исследований И. П. Еремина, эта работа «звучит», пожалуй, еще более убедительно. Происходит это потому, что многие ее положения уже были доказаны в предыдущих главах, где шла речь о народно-эпической и, особенно, об агиографической традициях, сочетание которых сыграло «решающую роль в конкретном литературном оформлении летописного повествования» (стр. 76).

Главное же заключается в том, что И. П. Еремину снова удалось создать убедительнейший «образ» литературного произведения, да еще такого сложного, про-

<sup>1</sup> Изборник 1076 г. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 703—704.

тиворечивого и «полпморфного», как «Повесть временных лет» Достигается это многочисленными и самыми разнообразными средствами.

В авторе «Повести временных лет» И. П. Еремин увидел «человека, кровно и непосредственно заинтересованного в судьбе Русской земли, озабоченного ее современным положением и ее перспективами на будущее» (стр. 53). Эта характеристика противопоставляется взгляду М. Д. Приселкова на летописца Пестора как на «первого у нас... придворного историографа», «угождающего политическим поступкам и видам своего князя.<sup>2</sup> «И это представление о „Повести временных лет“ как летописи „княжеской“, официальной, и этот модернизированный образ летописца — „придворного историографа“... — заключает И. П. Еремин свои возражения М. Д. Приселкову, — все это закономерно для исследователей, утративших ощущение единства как по содержанию, так и по форме... „Повести временных лет“; все это, в конечном счете, — звенья одной и той же цепи» (стр. 64). Остается лишь с сожалением добавить, что «звенья» этой «цепи» все еще продолжают называться — напоминать хотя бы недавний взлет скептицизма по отношению к «Слову о полку Игореве», когда некоторые исследователи-историки пытались представить его как тенденциозную мистификацию либо XIII, либо XVIII века.<sup>3</sup>

Значение работы И. П. Еремина по литературоведческому анализу летописания выходит далеко за пределы изучения древнерусской литературы. Основываясь на заключительном ее положении, Б. М. Эйхенбаум, например, отметил «черты летописного стиля» у Пушкина, Грибоедова и Льва Толстого.<sup>4</sup>

Что же касается полемики вокруг работ И. П. Еремина о летописании, то отдельные возражения оппонентов были им впоследствии учтены. Д. С. Лихачев справедливо и метко говорит, что Игорь Петрович «ше стоял на карауле у своих взглядов»; однако с его утверждением, что публикуемая вслед за статьей о «Повести временных лет» работа о Киевской летописи «во многом расходится» с первой (стр. 7), трудно согласиться. Если эти главы и разнятся между собой, то больше по самому материалу и манере его изложения, а не по содержанию.

Глава «Киевская летопись как памятник литературы» продолжает и развивает высказанные в предыдущей главе общие и принципиальные положения И. П. Еремина о русском летописании. В ней дается четкая систематизация повествовательного материала Киевской летописи — его деление на «погодную запись, рассказ и повесть» (стр. 98), которые последовательно и рассматриваются. Основным качеством погодной записи объявляется «документальность», в значительной степени свойственная и летописному рассказу, в частности речам его героев. Последнее обстоятельство, отмеченное Д. С. Лихачевым, И. П. Еремин подтверждает дополнительными примерами, доказывающими документальность даже интонации некоторых речей. Столь же документальным оказывается и диалог летописного рассказа, хотя и он, так же как и монолог, не вошел в летопись «буквально», а подвергался «переработке летописца» (стр. 109). Самое же главное, что отличает летописный рассказ от погодной записи, — это отчетливые следы авторства, индивидуальная манера изложения. Что же касается летописной повести (их в Киевской летописи И. П. Еремин насчитывает сравнительно немного и почти все подробно анализирует), то ее особенностью объявляется преобладание агнографических элементов изображения героя и события, в то время как в летописном рассказе отмечается лишь «агнографическая ретушь». Далее И. П. Еремин пишет: «Агнографические формулы и штампы для летописца прежде всего — способ обнаружить свое отношение к тому или иному историческому деятелю или событию; отнюдь не простое „украшение“, не дань литературной традиции, заведенному литературному „этикету“» (стр. 127). Но «элементы документальности», «пробиваясь» сквозь агнографический стиль в летописной повести, создают «чередование „документа“ и „литературы“ на одной и той же плоскости повествования» — подчеркивает И. П. Еремин в заключении этой статьи.

К главе о Киевской летописи вплотную примыкает по содержанию опубликованная через две главы (из-за хронологического принципа расположения материала) небольшая статья «Волынская летопись 1289—1290 гг. как памятник литературы». В ней И. П. Еремин возражает М. С. Грушевскому и В. Т. Пашуту, считавшим эту летопись сводом работы двух или трех авторов, и утверждает, что она — «от начала до конца — труд одного... автора», отличавшегося «прежде всего единством своих политических симпатий и антипатий» (стр. 174). Доказывается это тем же методом филологического анализа многочисленных примеров

<sup>2</sup> М. Д. Приселков. История русского летописания XI—XV вв. Изд. ЛГУ, Л., 1940, стр. 37.

<sup>3</sup> См.: Обсуждение одной концепции о времени создания «Слова о полку Игореве». «Вопросы истории», 1964, № 9. См. также: Л. Н. Гумилев. Монголы XIII в. и «Слово о полку Игореве». В кн.: Доклады Отделения этнографии (Географическое общество СССР), вып. 2. Л., 1966.

<sup>4</sup> Б. М. Эйхенбаум. Черты летописного стиля в литературе XIX в. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XIV, 1958.



из текста памятника Едпством отличается и литературный строй Воынской летописи, которая «явно тяготеет к традициям киевского летописания XII в.» (стр. 178). Эта глава включает цикл работ И. П. Еремина о летописании в рецензируемой книге — цикл, составляющий ее, пожалуй, наиболее волнующую часть, ибо подпята в нем вопросы до сих пор вызывают споры.

Объем предлагаемой рецензии не дает возможности подробно остановиться на остальных главах первой части книги И. П. Еремина. Может быть, это не так уж и нужно. И. П. Еремин уже признан как лучший издатель и комментатор сочинений Кирилла Туровского и Симеона Полоцкого — двух таких различных авторов, стоящих далеко друг от друга даже хронологически, не говоря уже о различных тематике и жанров их творчества.

Статьи о Кирилле Туровском и Симеоне Полоцком столь же органически входят в рецензируемую книгу в качестве отдельных ее глав, как и три остальные статьи первой ее части — о жанровой природе «Слова о полку Игореве» (в ней И. П. Еремину потребовалось и удалось доказать, казалось бы, очевидную истину, что «Слово» есть именно «слово», произведение ораторского искусства), о творчестве Иосифа Волоцкого, о русской литературе в ее языке на рубеже XVII—XVIII веков. Предпоследняя статья, например, выглядит здесь даже лучше, чем в том издании, где она была впервые опубликована. Блестящая, разносторонняя и оригинальная характеристика Иосифа Волоцкого как писателя была написана в качестве вступительной статьи к книге, в которой произведения Иосифа Волоцкого подобраны и комментированы односторонне — только как источники истории его борьбы с ересями, значение которых в истории русской литературы в настоящее время подчас явно преувеличивается.<sup>5</sup>

Три главы, составляющие второй раздел и завершающие книгу, — заключительные и итоговые для всего творчества И. П. Еремина. Это — его литературоведческое «кredo».

Уже сами названия этих глав показывают их единую целевую направленность. Разбирая «Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений», И. П. Еремин говорит «О художественной специфике древнерусской литературы» применительно «К спорам о реализме древнерусской литературы».

Считая «изучение художественной формы» одной из центральных задач советского литературоведения, он отмечает, что в отношении древнерусской литературы в этом направлении «сделано... не так уж мало, чтобы выдавать себе свидетельство о бедности». Однако большинство работ на эту тему, по его мнению, «вращается преимущественно в пределах стилистик» (стр. 234). В качестве «основного недостатка» этих работ он признает их «описательно-иллюстративный характер»: «...исследователи, изучая стилистический строй того или иного произведения... не всегда отличают приемы, организующие стилистический строй данного произведения, от приемов, которые... этого организующего значения не имеют» (стр. 235). Это положение иллюстрируется соответствующими примерами, в частности работами «по языку» отдельных писателей и произведений древнерусской литературы. «Стилистика — очень важный элемент художественной структуры литературного произведения, но не единственный, — пишет далее И. П. Еремин. — За пределами собственно стилистического анализа остаются композиция, тематические способы повествования, построения сюжета, принципы типизации» (стр. 238). «Проблема творческого метода... перерастает в проблему литературных направлений» (стр. 239).

Такова в общих чертах последовательность рассуждений И. П. Еремина, приводящая его к центральной теме — к смелым направлениям в истории древнерусской литературы, которая им полностью отрицается. «История древнерусской литературы... есть, очевидно, история жанров в рамках одного и того же средневекового типа литературной культуры» (стр. 240). Изучение «истории жанров» объявляется им на следующей странице «одной из центральных задач истории древнерусской литературы». Становление же жанров древнерусской литературы он относит к литературе Киевской Руси — периоду, им наиболее тщательно изученному и любимому.

Уже в конце главы «Новейшие исследования...» начинает звучать тема финала книги — тема реализма древнерусской литературы, но развернутой ее разработке предшествует глава о «художественной специфике древнерусской литературы».

«Литература древней Руси — литература дореалистическая» (стр. 246) — таков лейтмотив этой главы, в которой Игорь Петрович решительно отказывается от своего же собственного, более раннего, определения «реализм средневекового типа». «...Правдивость изображения и реализм — не одно и то же, ... правдивость — свойство, доступное... произведениям любого литературного направления», — так формулирует он свою новую точку зрения. Однако «достоверность»

<sup>5</sup> Послания Иосифа Волоцкого. Изд. АН СССР. М.—Л., 1959.

позображения древнерусским писателем действительности «никогда не возвышалась до уровня эстетической системы», — пишет далее И. П. Еремин (стр. 248). Кроме «„достоверного“ изображения жизни» («часто даже более достоверного, чем в литературе нового времени», — добавляет он), существовал и другой способ — «последовательного преобразования жизни», связанный с «воиствующим дидактизмом» древнерусской литературы, «ее преобразовательным пафосом», «всегда деятельным и преданным служением жизни».

«К спорам о реализме древнерусской литературы» И. П. Еремин имел непосредственное отношение; более того — он был одним из «зачинщиков» их. И хотя в последней главе книги он полемизирует лишь с двумя авторами, его доводы адресованы ко многим, кто выступал по этому вопросу, на страницах журнала «Русская литература» — в частности.

Точка зрения Игоря Петровича в этой главе, пожалуй, наиболее непримирима. Он отрицает компромиссные термины В. П. Адриановой-Перетц — «элементы», «предытоки», «зародыши» и «предвестники» реализма в древнерусской литературе. Возражая против породившей эти термины концепции о накоплении «элементов реализма» в истории русской литературы до XVII века, об их укреплении в борьбе с «антиреалистическими течениями церковной преимущественно письменности», он выдвигает свое понимание развития литературы: «Она движется не постепенно, шаг за шагом осваивая достигнутое, не по одной заданной линии, а рывками, скачкообразно, по разным, нередко очень извилистым путям» (стр. 259). Далее отмечается, что нельзя представить «рождение русского реализма... как процесс, будто бы ограниченный узко-национальными рамками, одними местными литературными традициями», так как он вобрал «в себя весь богатый опыт литературы мировой».

Все сказанное о древнерусской литературе как о литературе дореалистической отнюдь не умаляет в глазах И. П. Еремина ее значения. Она «утвердила... словесное искусство как важную и необходимую форму общественной деятельности, как могучий фактор идейного и художественного воспитания масс, она передала новой русской литературе значительное наследство» (стр. 260).

На осмысление и усвоение этого наследия направлены значительные и результативные усилия советских литературоведов. Среди них особое место принадлежит И. П. Еремину — талантливейшему и своеобразному исследователю, умевшему так широко и глубоко раскрывать смысл, тайны и красоты «словесного искусства» древнерусской литературы. Издание его избранных работ — большое и радостное событие в истории советского литературоведения.<sup>6</sup>

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

## СУДЬБЫ ШИЛЛЕРА В РОССИИ \*

Изданный в Москве сборник «Фридрих Шиллер. Статьи и материалы» можно было бы, судя по заглавию, отнести к числу книг по истории немецкой литературы. Однако уже первая страница «Введения» (С. В. Тураев) обнаруживает то особенное отношение к теме, которое было всегда присуще беседам о Шиллере в русской среде: великий немецкий поэт воспринимался в России как явление живое, «созвучное» русской жизни. Большинство материалов сборника посвящено, таким образом, проблемам, одинаково занимающим германистов и историков русской литературы, проблемам восприятия творчества Шиллера в России на протяжении почти двух веков.

Сборник открывается статьей О. А. Смолян «Первые переводы и постановки Шиллера в России» (стр. 13—41). Здесь собраны разнообразные, подчас малоизвестные сведения о переводах и переводчиках произведений поэта, главным образом XVIII и первой трети XIX века. Жанр очерка не позволил автору остановиться на

<sup>6</sup> Из немногочисленных и незначительных замечаний составителям и редактору, в дополнении к отмеченному в начале, можно привести лишь два. Первое: следовало указать в оглавлении не только год написания отдельных статей, но и где каждая из них была впервые напечатана. Второе: в очень нужной ссылке в конце вступительной статьи, где перечислена литература об И. П. Еремине, не указан некролог в известном международном славистическом периодическом издании «Slavia» (год. 34, 1965, s. 175—176).

\* Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. Под общей редакцией Р. М. Самарина и С. В. Тураева. Изд. «Наука», М., 1966, 423 стр.

многих подробностях, но в некоторых местах это было бы весьма желательно, хотя бы для того, чтобы точнее соблюсти масштабы литературных явлений. Например, по сравнению с характеристикой слабых переводов А. Г. Ротчева оценка переводов А. А. Шишкова кажется слишком беглой, тогда как сам автор статьи признает, что именно эти последние были «событием в истории освоения Шиллера в России» (стр. 30). Чрезвычайно мало сказано в статье о В. А. Жуковском. Существует обширная литература на эту тему, но и автор мог бы добавить свое слово, не ограничиваясь простым перечислением переводов Жуковского из Шиллера.

Бполне можно согласиться с высокой оценкой, которую дает автор статьи первому переводу «Разбойников» (переводчик Н. Н. Сандунов, 1793 год).<sup>1</sup> Но этот перевод не связан в статье с литературной атмосферой Московского университета, способствовавшей его появлению. Слишком скупо освещено и пламенное «шиллерянство» Дружеского литературного общества, отразившееся в творчестве его членов и во многом определившее позднее восприятие Шиллера в кругах русских свободоловцев.<sup>2</sup>

Материалы Дружеского литературного общества помогли бы сделать более полным и обзор переводов песни Шиллера «К радости». Производя интересный сравнительный анализ нескольких (из множества) переводов этого популярнейшего стихотворения, автор допускает некоторые неточности. Заметим в качестве примера, что ранние переводы стихотворения делались с первой немецкой публикации в альманахе «Талия» за 1787 год, отличавшейся от окончательного варианта, но автор статьи не учитывает этого при их анализе. Трудно также усмотреть в образцах переводов, приведенных в статье, «непрерывную и нарастающую эволюцию звучания шиллеровских стихов по-русски» (стр. 35). Процесс «переводческого» усвоения Шиллера не был, по-видимому, таким равномерно-поступательным, каким его мыслит автор; степень точности нарастала более сложным путем.

Основной раздел книги составляют работы, в которых исследуется отношение к Шиллеру крупнейших деятелей русской литературы: Н. С. Лейтес — «Белинский о Шиллере» (стр. 42—61); А. В. Федоров — «Лермонтов и Шиллер» (стр. 62—77); Т. П. Ден — «Тургенев и Шиллер» (стр. 78—89); И. Г. Птушкина — «Творчество Шиллера в оценке А. П. Герцена» (стр. 90—123); С. Ф. Терехов — «Шиллер в русской критике 50—70-х годов XIX в.» (стр. 124—156). Общим достоинством этих статей является глубокое знакомство их авторов с избранной темой. Насколько нам известно, каждый из авторов пришел к ней в результате длительного изучения русской литературной жизни. Заслуга исследователей Белинского и Герцена заключается еще и в том, что им удалось проследить столь трудно уловимую, но очень существенную эволюцию восприятия Шиллера корифеями русской культуры.

Автору работы о Белинском и Шиллере можно было бы, однако, пожелать более пристального внимания к всегда присутствовавшей в статьях Белинского связи проблем шиллеровского творчества с вопросами русской литературы. В работе справедливо указывается, что «имена Гете и Шиллера Белинский часто ставил рядом» (стр. 53), — необходимо лишь уточнить, что эти два имени были принципиально важны и для русской и для немецкой критики, поскольку традиционно олицетворяли два противоположных подхода к искусству. Эволюция взглядов Белинского сказалась именно в том, что он избавился от одностороннего противопоставления Шиллера и Гете друг другу.

В статье И. Г. Птушкиной решается, в частности, вопрос об отношении Герцена к драматическим героям Шиллера. В связи с этим автор касается мировоззрения и творчества поэта. Отмечая противоречия в эстетических и философских взглядах Шиллера, исследовательница, как нам представляется, чрезмерно подчеркивает «постоянную борьбу» этих противоречий (стр. 106), тем самым лишая творчество Шиллера присущего ему единства. Поэтому и отношение Герцена к Шиллеру грозит превратиться в список недостатков, которые отметил или мог бы отметить Герцен. Трудно возразить против утверждения автора, что «в 40-е годы, несмотря на глубокое понимание демократической направленности творчества Шиллера, Герцен не смог раскрыть всей сложности его противоречий» (стр. 108). Однако мог ли вообще Герцен или какой-нибудь другой критик его времени ставить перед собой такую задачу? Разумеется, с годами отношение Герцена к Шиллеру, юношески-восторженное вначале, становится более вдумчивым, критическим. Действительно,

<sup>1</sup> В рецензируемом сборнике встречается, правда, и прямо противоположный отзыв о переводе Сандунова (см.: А. Л. Штейн. «Шиллер и Малый театр», стр. 159—160).

<sup>2</sup> Не все документы, относящиеся к Дружескому литературному обществу, опубликованы. Однако автор мог бы шире использовать работы, касающиеся этой темы, особенно книгу Ю. М. Лотмана «А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени» (Тарту, 1958), где обществу посвящена специальная глава. См. также: Ju. M. Lotman. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur. «Wissenschaftliche Zeitschrift der E.-M.-Arndt Universität Greifswald», Gesellsch. und sprachwiss. Reihe, 1958—1959, № 5—6, S. 419—434.

он «переосмысляет» некоторые шиллеровские образы — как это хорошо показано в статье на примере очерка «Император Александр I и В. Н. Каразин» (1862). Но едва ли сделанное Герценом уподобление Каразина маркизу Позе «помогает выяснить сущность отношения Герцена к творчеству Шиллера» в это время (стр. 110). Изменилась точка зрения на историческую роль деятеля типа Позы. Но нельзя только из этого делать вывод об изменении отношения Герцена к Шиллеру вообще, потому что тот же характер Позы гораздо сложнее, чем герценовское «переосмысление». При всех своих особенностях Шиллер «воплотил» в Позе человеческий характер, а не «политику умеренного просветительства», как считает автор статьи (стр. 111). Ни иллюзорность политических идеалов Позы, ни филлистерские черты Вильгельма Телля, ни известная абстрактность Тэклы никогда не могли бы определить отношения Герцена к творчеству поэта, даже если Герцен и замечал ту или другую не удовлетворявшую его особенность шиллеровских героев. Нет нужды ссылаться на приведенную в статье известную цитату из первой части «Былого и дум».

В работе о Герцене и Шиллере вызывает возражение также безоговорочное противопоставление взгляда русской демократической критики на Шиллера отношению к поэту критики немецкой, которая, может быть желая автора, представлена в целом как «буржуазно-либеральная» (стр. 120). Но дело в том, что в Германии рассматриваемого периода (1830—1840-е годы) существовала и другая критика — Берне, Гейне, Винбарт; наконец, в эти же годы формировались эстетические взгляды Маркса и Энгельса. Отношение русских и немецких демократов к классическому литературному наследию, в том числе и к Шиллеру, было весьма сходным.

Статьи А. В. Федорова и Т. П. Ден посвящены изучению роли Шиллера в творческом мире Лермонтова и Тургенева. Но если первая работа продолжает тему, довольно долго занимавшую лермонтоведение, то статья Т. П. Ден касается еще не изученного аспекта тургеневского творчества. Это составляет ее особый интерес. Но конспективная сжатость изложения вызывает чувство досады.

Метод, которым пользуется А. В. Федоров при исследовании «творческой общности» Лермонтова и Шиллера, может служить образцом современного исследования литературных связей. Вслед за Б. М. Эйхенбаумом и Л. Я. Гинзбург он занимается не столько ясно видимыми (и часто — кажущимися) текстуальными совпадениями в произведениях обоих поэтов, сколько сравнением их философских и художественных принципов. Автор статьи еще раз обращает внимание на слова Л. Я. Гинзбург о вреде «историко-литературного недоверия» к способности поэта творить образы самостоятельно, без каких бы то ни было прямых литературных влияний (стр. 68). Однако он вполне прав, указывая, что признание творческой самостоятельности не снимает проблемы связей. Остается лишь пожалеть, что исследователь ограничивается драматургией Лермонтова и не затрагивает других жанров его творчества, где, по-видимому, можно было бы найти не только факты знакомства русского поэта с произведениями Шиллера, но и более глубокие аналогии и связи.

Напряженная борьба вокруг шиллеровского наследия в русской общественной и литературной жизни 1850—1870-х годов продемонстрирована на богатом материале в работе С. Ф. Терехова. Особенно интересны страницы, посвященные в связи с этим Ф. М. Достоевскому. Вместе с тем отношению к Шиллеру революционных демократов, в первую очередь — Н. Г. Чернышевского, уделено слишком мало внимания, хотя автор, очевидно, способен сказать по этому поводу больше.

Стремление к лаконичности вредит автору и в других случаях. В ряде мест статьи дополнительные пояснения могли бы только способствовать уточнению термина или оценки. Так, говоря о глубоко различном подходе к Шиллеру русских либералов и Чернышевского, автор называет Шиллера «эстетом» и не поясняет, что таким было мнение либеральной критики, а отнюдь не действительное положение вещей (стр. 137). Вообще применение подобного термина к шиллеровской эпохе едва ли исторически оправдано. Более подробных комментариев требует и «концепция всепримиряющего романтизма», которую автор находит в отзывах А. В. Дружинина о Шиллере (стр. 136—137). Такие внешне правильные, но мало что объясняющие определения, как «дворянские поэты и критики типа Фета и Дружинина» (стр. 124), тоже не удовлетворяют сегодняшнего читателя.

Упрек в неточной терминологии можно сделать и И. Г. Птушкиной, когда она употребляет один и тот же термин «революционное просветительство» применительно и к Герцену и к Шиллеру, затрудняя для читателя усвоение различий между ними (стр. 106); существование этих различий автор, правда, не ставит под сомнение.

В других статьях также можно встретить просчеты подобного рода. Н. С. Лейтес, например, характеризует О. Сенковского как «реакционного романиста» (стр. 60), но этим не раскрывается позиция литератора в той дискуссии об историзме, о которой идет речь в статье. Другой автор, А. Л. Штейн («Шиллер и Малый театр»), считает, что реализм поэта непоследователен потому, что его «часто портит (курсив мой, — Р. Д.) субъективно-идеалистическая точка зрения» (стр. 167).

В последнем случае мы вновь сталкиваемся с непсторическим взглядом на шиллеровское творчество.

Значительная часть сборника отведена материалам по истории драматургии Шиллера на русской сцене. Таковы, кроме упомянутой статьи о Малом театре, работы Л. Е. Гейшля и К. С. Демченко «Шиллер на сценах революционного Петрограда» и Н. К. Орловской «Фридрих Шиллер на русской сцене и в русской печати Грузии». Ценность этих работ состоит в обилии редчайших сведений из истории русского и советского театра и театральной критики. Эти исследования дополняются воспоминаниями крупных режиссеров и актеров о постановках пьес Шиллера — в книге помещены заметки А. А. Яблочниковой, М. И. Царева и других.

В разделе публикаций и сообщений внимание литературоведа привлекает очерк Г. Ф. Коган о пепзурной истории перевода «Дон Карлоса», сделанного М. М. Достоевским. Ю. Д. Левип и Р. А. Шацева публикуют и комментируют русские переводы из Шиллера, обнаруженные ими в архиве Пушкинского дома.

Сборник содержит также статьи, посвященные восприятию Шиллера в Эстонии, Латвии, Грузии, и другие материалы, дополняющие портрет «русского» Шиллера любопытными деталями.

Книга завершается подробной библиографией И. А. Баскиной и И. В. Истрипой «Фридрих Шиллер в советской критике (1917—1959)». Свидетельствуя о большой популярности произведений поэта в советское время, эта библиография тем не менее очень наглядно показывает, что проблема восприятия творчества Шиллера в России затрагивалась в литературе сравнительно редко. Добавим, что существует несколько зарубежных монографий и статей на эту тему (О. Петерсона, Д. И. Чилевского, Э. Костки, Р. Фишера и др.), но из-за устаревших научных позиций некоторых авторов, а также вследствие попятной неполноты сведений эти работы далеко не исчерпывают вопроса, а подчас — это прямо относится к первым трем названным ученым — освещают вопрос неверно. Тем большее значение приобретает настоящий сборник с его богатством фактов и наблюдений. Пестрота его содержания отражает многообразие аспектов изучаемой проблемы, чрезмерную краткость отдельных работ можно рассматривать как заявку на будущие исследования. Все это, конечно, не пзвпянет недостатков книги, но доказывает необходимость создания советской монографии о Шиллере и русской культуре.

**Н. Я. БЕРКОВСКИЙ**

## КНИГА О ТЮТЧЕВЕ, ИЗДАННАЯ В ФИНЛЯНДИИ \*

Новая работа о Тютчеве отличается множеством достоинств. Автор подробно и точно знает Тютчева. Всюду заметна любовь автора к нашему поэту — активная любовь, ибо она обыкновенно направляет его наблюдательность и мысль. Когда автор открывает для себя те или иные стороны поэзии Тютчева, то он не только делает научное приобретение, не остается в одной только области констатации новых научных данных. Для него эти открытия и нечто большее, новая связь любви и понимания в отношении Тютчева дается ими. И чем больше у исследователя сочувствия к Тютчеву, тем точнее и значительнее его исследование. Любовь не противоположна познанию. Она воплот в познание добавочную силу.

Нельзя не оценить хороший русский язык, которым написана работа финского ученого. Язык этот — одна из лучших гарантий, насколько иностранный автор подготовлен, чтобы погрузиться в сочинения русского поэта и овладеть богатством их. Если познать поэта значит обращаться к словам поэта, то к Тютчеву это право принадлежит более, чем к кому-либо. Ведь были и такие поэты, что, опираясь на слово национального языка, в то же время искали и известной эмансипации от него. Не то у Тютчева: мысль и чувство у него рождаются вместе со словом и далее как бы умышленно стараются остаться внутри него, желая получить от него еще и дополнительные ресурсы. Тютчев всесторонне пользуется тем, что дает слово как феномен фонетический, смысловой, образный. Он в повышенной особой степени поэт-словесник, в этом отношении родственник Крылову, Жуковскому, старшим словам современникам. Тютчева называют поэтом мысли; в той же мере он поэт слова, умевший обнаружить в русском слове новые силы и новую жизнеспособность. Поэтому так важно, чтобы исследователь Тютчева шел к его поэзии не мимо языка, а через язык, отзываясь на все, что языком указано и на что язык наводит.

\* И. С. Вахрос. Поэзия Тютчева. Природа в лирике Тютчева. Хельсинки, 1966.

К чести финского автора следует сказать, что, разбирая стихи Тютчева, он не сделал ни одной, хотя бы малейшей, языковой ошибки, оттенки тютчевского слова восприняты им и истолкованы безукоризненно.

Чтобы кончить с вопросом о подготовленности автора, скажем также, что он тонко изучил литературу о Тютчеве, очень умело и очень кстати ею пользуется, хорошо знает и старых истолкователей Тютчева, будь то Некрасов, Фет, И. С. Аксаков, Вл. Соловьев, будь то авторы советского времени. Можно было бы сказать, что с русскими исследователями он работает как их заочный коллега. с благодарностью подхватывающий их открытия и мнения, представляющиеся ему верными, и, разумеется, своими трудами он тоже коллега для них.

Сама по себе тема природы в лирике Тютчева — не слишком благодарная тема. Есть опасность впасть в хрестоматийно-школьное направление мысли. Средняя школа очень не прочь поговорить о пейзаже у писателя такого-то, и разбор того, как выглядят у Тютчева весна, лето и остальные времена года, охотно выдается за некий специально-художественный разбор. Финский автор избежал тривиальности этого рода. Тютчевский пейзаж есть для него существенная часть тютчевского мирозерцания. В работе очень важна глава III — «Философские построения». Тютчев вполне правомерно, как это издавна принято было и у нас, связывается с философией Шеллинга. Весьма сомнительной кажется нам связь Тютчева с Шопенгауэром, но и сам автор говорит о ней нетвердо (см. стр. 48). Если у Тютчева и можно усмотреть известные соответствия с космологией Шопенгауэра, то идут они через того же Шеллинга, который послужил и Тютчеву и Шопенгауэру как общий источник. Во всяком случае поэзия Тютчева складывалась в ту пору, когда Шопенгауэр и его философия находились еще в полной неизвестности, и нет причины полагать, что Тютчев мог заняться Шопенгауэром прежде, чем другие его современники и следовало бы самое. В. В. Гиппиус в свое время очень точно указал, к какому из сочинений Шеллинга ближе всего стоял Тютчев: к «Разысканиям о свободе воли». Но этот трактат Шеллинга близок также и к философии Шопенгауэра. Есть указания, что очень поздний Тютчев интересовался философией Шопенгауэра — Эдуардом фон Гарتمانом. Быть может, к тому времени и сам Шопенгауэр stature известен. Однако все это имело для Тютчева только историческое значение: он мог интересоваться писаниями, стоящими в философской традиции времен его молодости, восходивших к Шеллингу и к шеллингианству. Ни Шопенгауэр, ни Гарман не влияли творчество Тютчева, они всего только состояли в интеллектуальном родстве с действительным для поэзии Тютчева Шеллингом.

К сожалению, финский последователь останавливается на философии как таковой и не спрашивает об ее эпохальном содержании. Он прекрасно сознает, как огромны масштабы поэзии Тютчева, и уж это одно, мы думаем, подсказывает, что она далеко выходила за пределы уединенного, частного порядка явления и не могла не соотноситься с бурями русской и мировой истории, которыми Тютчев был свидетелем. Сам автор работы говорит об особо динамическом характере миропонимания Тютчева — если это и был пантеизм, то отнюдь не гармонически-уравновешенный, а пронизанный мотивами борьбы, внутри себя расколотый и драматичный. В работе очень настойчиво отмечен «дуалистический пантеизм» Тютчева; внутренняя драма поэзии Тютчева и мировоззрения Тютчева заставляет обратиться к реальной драме, которая творилась в реальном историческом мире Тютчева, переживавшем тогда свои «минуты роковые».

В работе ценны многие частные соображения и сопоставления. Среди них есть такие, мимо которых не пройдет никто из изучающих Тютчева. Например, очень кстати приводится цитата из «Рассуждения о дидактической поэзии», напечатанного Раичем, учителем Тютчева, в «Вестнике Европы» за 1822 год. Раич пишет: «Древние не любили природы бездушной, и воображение их населяло ее живыми существами... От сего-то описания древних всегда кратки и живы. Им не нужно было искать бесчисленных оттенков для описываемого предмета; им стоило только олицетворить его — и читатель видел перед собой дышущие образы — *spirantia signa*» (стр. 7). На наш взгляд, здесь особенно интересно то обстоятельство, что Раич соединяет мифологический, анимистический образ с требованиями художественной краткости и выразительности. Миф, по Раичу, ведет к сжатости и к силе выражения. Вероятно, в этом лежит одна из причин, почему для Тютчева столь притягательной была мифологическая образность: передать свое переживание через миф, античный или подобный античному, значило для Тютчева передать его с патетиком, с остротой, присущими эпиграмме. Известная эпиграмматичность отличает стиль Тютчева — в этом одно из сходств его со стилем Гейне. Цитата из Раича может нам объяснить, как сочеталось с этой тенденцией увлечение мифом — поэтическим языком мифа.

Считаем очень верным замечание (стр. 5) о том, что у Тютчева миф и образы мифа не всегда названы в стихах и все же в них незримо присутствуют. В качестве примеров приведены «Летний вечер», «Весна», «Весенние воды».

Нельзя не откликнуться на соображения, высказанные по поводу стихов «Поддыханьем непогоды...» (стр. 18—21). Автор считает, что были они написаны по следам путешествия, которое Тютчев вместе с дочерью Анной и с Е. А. Денисьевой

предпринял в начале августа 1850 года на Коневец и на Валаам. Во время этого путешествия на Ладожском озере разыгралась большая буря. Автор ссылается на письмо Анны Федоровны, где рассказано об этом путешествии. Одна подробность препятствует нам принять все эти доводы. Это стихотворение все охвачено одним, единым поэтическим образом: «вечер пламенный и бурный...» Он-то и принадлежит к тем скрытым, незримым мифам у Тютчева, о которых говорится в этом исследовании. Кажется маловероятным, чтобы впечатления от Коневца и Валаама, от путешествия по памятным местам православия, могли сочетаться у Тютчева с античной, языческой образностью. В поэтике Тютчева отчетливо работает чувство места. Так или иначе новое толкование стихов о непогоде, предложенное в новом исследовании о Тютчеве, заслуживает дискуссии. Пренебречь им мы не в праве.

В конце исследования даны указания на финские переводы стихотворений Тютчева. Нам радует, что Тютчев осваивается в Финляндии и живой поэзией через переводы, и интерпретирующей его филологической наукой.

**В. Н. БАСКАКОВ**

## ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПОЛЬША

Наследие Л. Толстого всегда привлекало пристальное внимание зарубежных ученых. В разных странах к нему обращались литературоведы и правоведы, историки и философы, искусствоведы и социологи. В длинной веренице имен зарубежных исследователей творчества Л. Толстого почетное место принадлежит деятелям польской науки. Среди их многочисленных трудов, касающихся разных сторон жизненного и творческого пути писателя, своей широтой и обстоятельностью выделяются работы, посвященные изучению толстовского наследия в аспекте польско-русских литературных взаимоотношений.

Польские мотивы в творчестве Л. Толстого неоднократно оказывались в центре научных интересов польских литературоведов, среди которых прежде всего следует назвать имена Александра Брюкнера и Вацлава Ледницкого. Первый из них еще в начале 1920-х годов обратился к исследованию польских отзвуков в творчестве великого писателя. Ограничив себя рассмотрением лишь последнего периода творчества Л. Толстого, он особо подчеркнул важнейшую роль рассказа «За что?» в выяснении польских симпатий и интересов его автора.<sup>1</sup> В поле зрения В. Ледницкого оказывается уже вся творческая деятельность Л. Толстого, анализируемая с точки зрения отражения в ней фактов, мотивов, событий польской жизни. В трех специальных работах В. Ледницкого, опубликованных в 1929—1965 годах,<sup>2</sup> собран значительный фактический материал, сделаны ценные наблюдения. Однако, учитывая уровень развития современной литературоведческой науки, даже последние работы В. Ледницкого нельзя признать образцовыми, ибо ряд выдвинутых им положений вызывает возражения или нуждается в серьезных дополнениях и коррективах, что в значительной мере обусловлено отсутствием в распоряжении автора ряда важных документальных источников, сосредоточенных главным образом в архиве Л. Толстого.

Круг исследований о Л. Толстом в области литературных взаимоотношений работами А. Брюкнера и В. Ледницкого не ограничивается. Личные контакты Л. Толстого с поляками прослеживаются в статье П. Гжегорчика «Поляки в Ясной Поляне».<sup>3</sup> Ему же принадлежит и работа о бытовании наследия Л. Толстого в Польше,<sup>4</sup> а также рецензируемый ниже литературно-библиографический очерк «Лев Толстой в Польше». Кроме того, в какой-то мере эти проблемы затрагиваются в исследованиях А. Семчука и Э. Бараньского.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> A. Brückner. Historia literatury rosyjskiej, t. II (1825—1914). «Ossolineum». Lwów, 1922, s. 307—325, 354—363.

<sup>2</sup> W. Lednicki. Tolstoj a Polska. Kraków, 1929; V. Lednicki. Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoj. Les variations tolstoïennes à l'égard de la Pologne. Cracovie, 1935; V. Lednicki. Tolstoj between War and Peace. London—Paris, 1965.

<sup>3</sup> P. Grzegorzczuk. Polacy w Jasnej Polanie. Rozmowy z Lwem Tolstojem. «Przegląd Humanistyczny», 1960, № 6, s. 31—54.

<sup>4</sup> P. Grzegorzczuk. Z dziejów recepcji Lwa Tolstoja w Polsce. «Przegląd Humanistyczny». 1961. № 6, s. 91—102.

<sup>5</sup> A. Semczuk. Lew Tolstoj. Warszawa, 1963; Z. Barański. Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wrocław, 1962.

Усилия польских литературоведов в изучении связей Л. Толстого с их родиной представляются особенно важными и плодотворными, если учесть, что исследуемые ими вопросы почти не затронуты советским литературоведением. В связи с этим чрезвычайный интерес представляют две итоговые в этой области работы польских ученых, появившиеся в 1964—1966 годах. Первая из них — уже упомянутое библиографическое исследование П. Гжегорчика, вторая — книга Б. Бялкозовича, посвященная анализу польских мотивов в творчестве Л. Толстого, личных и заочных контактов писателя с поляками, отношения его к польской культуре.

\* \* \*

Библиографическая монография Петра Гжегорчика «Лев Толстой в Польше»<sup>6</sup> представляет собой результат многолетних кропотливых разысканий ее автора, известного в Польше библиографа и литературного критика.<sup>7</sup> Обстоятельная вступительная статья (стр. 7—28), предвещающая библиографическую часть книги, посвящена истории проникновения и утверждения на польской почве творений великого писателя, а также отражению деятельности Л. Толстого в польской критике и литературоведении. Автор не только дает общий обзор толстовских переводов, но намечает и анализирует определенные этапы этого процесса, сложного и порой довольно бурного. Содержанием первого этапа (1858—1885), называемого автором «вступительным периодом» (*wstępny okres*), является первоначальное знакомство польского читателя с деятельностью Л. Толстого, осуществлявшееся главным образом посредством немногочисленных посвященных ему заметок и статей в польской периодической печати. Правда, в это время (с 1876 года) появляются первые переводы произведений Л. Толстого, печатаемые в основном в малочитаемых официальных изданиях («*Dziennik Warszawski*» и др.), но они настолько редки и немногочисленны, что составить сколько-нибудь полное представление об особенностях, характере и направлении толстовского творчества на их основании было крайне затруднительно.<sup>8</sup>

Настоящее знакомство с Л. Толстым состоялось в Польше в 1886—1900 годах, когда значительно расширился круг его переводов, содержательнее и разнообразнее стали отклики критики. Именно в эти годы польский читатель впервые получил полные переводы «Войны и мира» и «Анны Карениной», а зритель имел возможность встретиться с Л. Толстым на театральной сцене, где появились, также впервые, «Плоды просвещения» (Познань, 1898).

В 1900—1910 годах процесс усвоения толстовского художественного, публицистического и философского наследия достигает кульминационной точки. Автор выделяет три момента, определяющие интенсивность и характер восприятия творчества Толстого на польской почве. Первым и важнейшим признается факт появления перевода романа «Воскресение»<sup>9</sup> и широкой волны связанных с этим событием выступлений и откликов,<sup>10</sup> вторым — восьмидесятилетний юбилей Л. Толстого, отмечавшийся в 1908 году, третьим — широкий резонанс, вызванный в польской прессе сообщениями о смерти и похоронах писателя. Общей специфической особенностью этого периода, как правильно подчеркивает автор, является использование польской прессой, особенно социалистической, произведений и выступлений Л. Толстого в политических целях — в борьбе с самодержавием. Здесь привлекает внимание достойное более подробного анализа замечание автора относительно общих тенденций в выступлениях польских социалистов, частично совпадающих с позицией Ленина в его известных статьях о Л. Толстом.

Рядом значительных явлений в области пропаганды и изучения наследия Л. Толстого, связанных главным образом с двумя юбилейными датами, отмечено и междувоенное двадцатилетие (1918—1939).<sup>11</sup> Именно в эти годы появилось первое.

<sup>6</sup> P. Grzegorzczuk. Lew Tołstoj w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki. PIW, Warszawa, 1964.

<sup>7</sup> Данные о научной деятельности П. Гжегорчика и полный список его трудов. Библиографических и историко-литературных, см. в кн.: Słownik współczesnych pisarzy polskich, t. I. PIW, Warszawa, 1963, s. 624—626.

<sup>8</sup> В 1876—1885 годах появились в польском переводе «Рубка леса», «Севастопольские рассказы», «Три смерти», «Казак», «Утро помещика», «Семейное счастье», «Люцери», «Альберт», фрагменты «Анны Карениной».

<sup>9</sup> Первый польский перевод «Воскресения» был напечатан в 1899—1900 годах в газете «Kurier Lwowski», в 1900 же году был издан отдельной книгой.

<sup>10</sup> См.: A. Semczuk. «Zmartwychwstanie» Lwa Tołstoja w polskiej opinii. «Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego», 1956, № 3/4, s. 3—64.

<sup>11</sup> В междувоенное двадцатилетие толстовские юбилеи отмечались в 1928 году (сто лет со дня рождения) и в 1935 (двадцать пять лет со дня смерти). См.: F. Sielicki. Lew Tołstoj w polskiej krytyce literackiej lat 1918—1939. «Slavia orientalis», 1960, № 1, s. 33—68.



хотя и очень несовершенное, собрание сочинений Л. Толстого под редакцией Ю. Тувима (1928—1931), а также первые работы А. Брюкнера и В. Ледницкого, посвященные польским отношениям и связям писателя.

Серьезные успехи достигнуты польскими переводчиками и учеными в послевоенные годы. Читатель получил почти все беллетристические произведения Л. Толстого в новых переводах, выполненных на высоком художественном уровне крупнейшими деятелями польской литературы и искусства. Популяристскими в Польше становятся романы Л. Толстого, особенно «Анна Каренина», на сценах то и дело появляются «Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп». Исследовательские опыты в отношении Л. Толстого принимают более глубокий и разносторонний характер. Польское литературоведение обогащается содержательными работами В. Борового, Б. Бялокозвича, А. Валицкого, М. Морштин-Гурской, А. Рогальского, А. Семчука и многих других.

Библиографическая часть монографии П. Гжегорчика состоит из двух разделов: первый заключает переводы и переделки произведений Л. Толстого (443 номера), второй — литературу о писателе (608 номеров). Хронологически регистрация материала доведена в обоих разделах до 1961 года.

В первом разделе, посвященном переводам толстовских произведений на польский язык, материал расположен в хронологическом порядке, по годам, а в пределах каждого года — в алфавите заглавий переводов с указанием заглавий оригинальных. Почти каждая библиографическая запись щедро аннотирована. Аннотация обычно содержит печальные строки польского перевода, перечень рецензий на данный перевод, указание на характер перевода (вольный, сокращенный, фрагментарный и т. д.). Кроме того, в аннотациях часто приводится оценка перевода, даваемая автором монографии на основе сличения данного перевода с оригиналом, указывается издание или публикация, по которой выполнен перевод, а в отношении сборников и собраний сочинений — полностью раскрывается их содержание. В целом аннотации очень подробны и порой представляют собой краткие заметки, имеющие самостоятельное значение.

Что касается состава первого раздела, то он не представляется однородным и включение в него ряда записей вызывает возражения. Дело в том, что П. Гжегорчик ввел в него вместе с переводами произведений, статей, писем Л. Толстого целый ряд материалов, которые трудно отнести к числу переводов или даже переделок оригинала. К ним принадлежат интервью с писателем, пересказы и изложения его произведений или даже замыслов, а также переводы сочинений, ошибочно приписывавшихся Л. Толстому («Мнимый Толстой»). Ценные сами по себе, эти материалы кажутся чуждыми среди переводов сочинений писателя и по своему характеру скорее тяготеют ко второму разделу, где сконцентрирована литература о нем. Не представляется обоснованным и включение в первый раздел сведений о многочисленных театральных постановках. Тексты переводов для театра не всегда появлялись в печати, а поэтому в библиографии обычно фиксируется лишь факт постановки данной пьесы или инсценировки на польской сцене. Подобный материал, как нам кажется, целесообразнее было бы выделить в особый раздел, ибо его нельзя отнести ни к переводам произведений Л. Толстого, ни к литературе о нем.

Вторая часть, более обширная, посвящена литературе о Л. Толстом. Материал в ней расположен также в хронологическом порядке, по годам, а в пределах каждого года, в отличие от первого раздела, в алфавите авторов. Здесь учтена книжная и газетно-журнальная литература о Л. Толстом, как оригинальная, так и переводная, в том числе и переведенная с русского языка. Аннотации к отдельным записям в своей значительной части отличаются содержательностью и глубиной. В них излагаются основные положения регистрируемых книг и статей, а иногда приводятся пространные выдержки из них. В целом библиографический свод, заключенный во втором разделе монографии, дает ясное представление об откликах польской критики, связанных с творчеством Л. Толстого, а также наглядно воссоздает процесс изучения его наследия польским литературоведением.

Важной составной частью книги является подборка высказываний и статей о Л. Толстом выдающихся деятелей польской культуры и революционного движения, среди которых Ю. Крашевский, Б. Црус, А. Свентоховский, Э. Ожешко, Г. Сенкевич, Р. Люксембург, Т. Рехневский и др. Эта подборка представляет собой своеобразное дополнение к библиографическому своду и вступительной статье, являясь в то же время яркой иллюстрацией отношения польского общества к Л. Толстому.

Книга П. Гжегорчика «Лев Толстой в Польше» — надежный путеводитель по богатейшим фондам «польского Толстого», и она явится несомненным стимулом для дальнейшего развития и расширения в Польше исследований в области изучения Л. Толстого, его жизни, мировоззрения, творчества, польских связей.

\* \* \*

Другая работа, посвященная исследованию польско-русских литературных отношений в связи с творческой и общественной деятельностью Л. Толстого, принадле-

жит перу Б. Бялокозовича. Называется она «Связи Льва Толстого с Польшей»<sup>12</sup> и основана на анализе полного комплекса художественного, публицистического, философского и эпистолярного наследия Л. Толстого, что выгодно отличает ее от всех предшествующих в этой области работ. Кроме того, в ней широко используются впервые подвергаемые литературоведческому рассмотрению многочисленные архивные материалы, касающиеся польских знакомств и связей писателя, отношения его к польскому народу и польской культуре. Автору монографии, тщательно обследовавшему фонды Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве и личной библиотеки писателя в Ясной Поляне, а также другие архивы, удалось собрать множество характеризующих польские интересы и симпатии Л. Толстого документов, которыми он щедро делится с читателем на страницах своей книги.<sup>13</sup>

Изучение обстоятельств и предпосылок, определивших отношение Л. Толстого к комплексу вопросов, связанных с Польшей, ведется главным образом на основе анализа творческого наследия писателя, отразившего его взгляды, идеи, симпатии в этой области.<sup>14</sup> Первая половина монографии Б. Бялокозовича посвящена развитию польских связей Л. Толстого на протяжении всего жизненного и творческого пути писателя. В сферу исследования включаются польские знакомства Л. Толстого, польские мотивы в его произведениях, выступления и высказывания по польскому вопросу, его отношение к событиям польской действительности, истории национально-освободительного движения. Эта часть работы состоит из двух глав. Первая из них («В атмосфере разнообразных впечатлений. Формирование взглядов Толстого на польский вопрос») хронологически завершается началом 1880-х годов. В ней прослеживаются возможные источники информации и знакомства Л. Толстого, которые способствовали становлению его взглядов на польский вопрос, и рассматриваются образы поляков, эпизодически появившиеся в его художественных произведениях («Севастопольские рассказы». «Война и мир»). В целом для этого периода характерны случайные впечатления и встречи с поляками, среди которых самый глубокий след оставил в памяти Л. Толстого, конечно, И. Лелевель. Образы же поляков в произведениях этих лет мимолетны. Они, как правило, оторваны от своей национальной почвы и представлены прежде всего как непосредственные участники русской жизни «без специального предубеждения и без особой симпатии».

Используя неизвестные и забытые материалы, автор добивается уточнения существовавших ранее суждений и мнений, а иногда отклоняет их, выдвигая свои собственные положения. Так случилось, например, с одним из основных тезисов В. Ледяницкого, считавшего, что до 1880-х годов отношение Л. Толстого к Польше не выходило за рамки русских официальных исторических взглядов.<sup>15</sup> Б. Бялокозовичу удалось убедительно доказать, что взгляды Л. Толстого были далеки от той точки зрения, которая выражалась официальной русской историографией. Некоторое же равнодушие и безразличие к полякам и польскому вопросу, проявившееся у Л. Толстого в 1860-е годы, ничего общего не имело с великодержавным шовинизмом и было вскоре преодолено писателем.

Вторая глава («Польский вопрос в аспекте религиозно-этической системы Толстого. Преодоление собственных теоретических предпосылок в художественных произведениях») посвящена периоду, характеризующемуся прежде всего нарастанием в творчестве Л. Толстого элементов критики русской государственности и ее исторических корней, критики, доведенной до полного отрицания государства, являющегося, по мнению Л. Толстого, источником зла, преступлений и насилия. В связи с этим интерес к польскому вопросу у Л. Толстого резко повышается, его волнует трагедия польского народа. Это находит выражение в многочисленных вы-

<sup>12</sup> В. Białokozowicz. Lwa Tołstoja związki z Polską. «Książka i Wiedza», Warszawa, 1966.

<sup>13</sup> Среди используемых Б. Бялокозовичем архивных материалов следует отметить, во-первых, многочисленные (около 600) письма польских писателей, публицистов, ученых, деятелей культуры и революционного движения к Л. Толстому; во-вторых, дневники и воспоминания членов семьи писателя и его ближайшего окружения, особенно не опубликованные в своей значительной части записи Д. Маковицкого; в-третьих, переписку поляков, связанных в той или иной степени с Л. Толстым (переписка собрана в архивохранилищах Москвы, Ленинграда, Вильнюса).

<sup>14</sup> Б. Бялокозович не обращается специально к вопросу о восприятии и бытовании наследия Л. Толстого в Польше, так как его решению посвящен ряд работ других польских ученых. Кроме упомянутых выше, следует назвать статью А. Семчука о взгляде Б. Пруса на творчество Л. Толстого («Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego», 1954, № 3, s. 140—168), Р. Герлецкой об отношении польской критики XIX века к Л. Толстому («Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska», vol. XV. 6, sectio F 1960, Lublin, 1963, s. 147—174), а также работу автора рецензируемой монографии, посвященную восприятию творчества великого писателя в Польше («Литературное наследство», т. 75, кн. 2, 1965, стр. 249—296, 505—508).

<sup>15</sup> W. Lednicki. Tołstoj a Polska. Kraków, 1929, s. 5.

сказаниях Л. Толстого в его художественных произведениях, в публицистике, дневниках и письмах, где он с возмущением осуждает разделы Польши и захватническую политику по отношению к польскому народу. В системе аргументации Л. Толстого трагические моменты в истории Польши и ее национально-освободительного движения выступают в качестве подтверждения античеловеческой сущности государства. Л. Толстой с симпатией относится к польскому национально-освободительному движению, к его бурным и активным проявлениям; его привлекает непримиримость поляков, их ненависть к деспотизму и угнетению. Однако отрицание всякого проявления власти не позволяет ему поставить перед собой вопрос о судьбах и перспективах Польши. Для Л. Толстого польский вопрос представляется прежде всего проблемой морального плана. Высокий нравственный уровень и моральная чистота отличают образы его героев-поляков, участников национально-освободительного движения. На примере отношения Л. Толстого к Польше и полякам Б. Бялокозович рассматривает процесс крушения религиозно-этической системы писателя с ее отрицанием всякого патриотизма, непровилением злу насильем, идеей христианской любви и всепрощения. «При столкновении с трагическим положением нашего народа, — пишет Б. Бялокозович, — моральные принципы, основанные на абсолютных, метафизических и религиозных предпосылках, оказывались бесполезными. Напротив, при конкретном обращении к польскому национально-освободительному движению на первый план выступали и побеждали моральные принципы, характеризующиеся исключительно гуманностью (*moralność oparta na przesłankach wyłącznie ludzkich*), что нашло яркое отражение в художественных произведениях писателя. Одним словом, Толстой-художник всегда брал верх над Толстым-философом» (стр. 134).

Высказанная Б. Бялокозовичем точка зрения подкрепляется анализом художественного творчества писателя. Наиболее глубоко в этом аспекте анализируется рассказ «За что?», а также рассматриваются польские мотивы и образы в «Воскресении», «Хаджи-Мурате».

Рассказ «За что?» с точки зрения оценки польских симпатий Л. Толстого представляется крупнейшим явлением в его творчестве. Автор монографии высветляет источники рассказа и воссоздает его творческую историю, внося ряд дополнений и поправок в работы литературоведов, ранее занимавшихся этим вопросом. Так, например, исключительный интерес для характеристики художественного мастерства писателя представляет сравнение фрагмента из книги С. В. Максимова «Сблизь история», а также воспоминаний В. Мигурского с рассказом «За что?». Из книги С. В. Максимова Л. Толстой взял внешние контуры драмы и, обладая необыкновенным искусством психологического анализа и глубоким знанием действительности, сумел передать подлинные чувства и настроения сыльных, их душевные переживания и тоску по родине, с предельной точностью реконструировав психологическое содержание мемуаров В. Мигурского, как полагает автор монографии, Л. Толстому неизвестных.

Вторая половина книги Б. Бялокозовича по своему содержанию и построению значительно отличается от первой. Состоит она из двух частей и построена главным образом на материалах, извлеченных из фондов архива и библиотеки писателя. Первая из этих частей знакомит читателя с обширной перепиской Л. Толстого с поляками. Писем польских корреспондентов в архиве Л. Толстого около 600, не считая написанных по-русски писем от поляков, живущих в России. Автор монографии распределяет всю эту обширную переписку на тематические группы, в рамках которых и производит анализ ее. Во-первых, рассматриваются письма, касающиеся польских переводов произведений Л. Толстого, во-вторых, польского вопроса и отношения к нему писателя, наконец, корреспонденция, связанная с празднованием 80-летнего юбилея Л. Толстого. Извлеченная на свет переписка Л. Толстого с поляками позволяет значительно расширить наше представление о восприятии и популярности Л. Толстого в Польше, проследить историю некоторых его выступлений по польскому вопросу, а также обстоятельства появления ряда переводов его произведений. Наиболее интересна здесь переписка, связанная с польскими переводами романа «Воскресение», а также исследование взаимоотношений Л. Толстого и М. Эджеховского. Письмо Толстого к Эджеховскому было опубликовано в качестве предисловия к вышедшей в Германии брошюре последнего о религиозно-политических идеалах польского общества и получило в Польше широкую известность. Приводимые материалы дают возможность утверждать, что Л. Толстой был известен в Польше не только как гениальный художник. Его религиозно-этическое учение находило своих сторонников и пропагандистов во всех слоях польского общества.<sup>16</sup>

В той части исследования, которая посвящена корреспонденции и корреспондентам Л. Толстого, несколько выделяется по своему характеру глава «Поляки

<sup>16</sup> Корреспонденция польских сторонников религиозного толстовского учения рассматривается главным образом в главе «Разные люди, разные проблемы» (стр. 201—211).

в Ясной Поляне», дополняющая одноименную работу П. Гжегорчика и концентрирующая интересные сведения о посещениях Л. Толстого деятелями польской культуры и общественного движения (М. Эджеховский, А. Чешковский, Ст. Глинский, Ф. Пшевальская, Е. Чекальский, В. Ландовская и др.). Преимущественное внимание уделено здесь визиту М. Эджеховского, а также приведены любопытные воспоминания Е. Чекальского о посещении им Ясной Поляны.

«Польская культура в восприятии Л. Толстого» — так называется заключительная часть монографии Б. Бялокозовича. Она также в основном построена на новых материалах. Л. Толстой никогда систематически не изучал польскую историю и польскую литературу. Поэтому знания его в этих областях были неполны и фрагментарны, хотя некоторые явления польской культуры были знакомы ему довольно близко и вызывали его неоднократные замечания и отсылки. Б. Бялокозович исследует восприятие Л. Толстым творчества в целом или отдельных произведений А. Мицкевича, Г. Сенкевича, М. Конопницкой, Б. Пруса, В. Реймонта, Ст. Жеромского, В. Серошевского и других. Из документальных материалов здесь используются главным образом дневники писателя, а также записи его секретаря Д. Маковицкого.

Наиболее глубоко Л. Толстой был знаком с творчеством Г. Сенкевича. Он высоко оценивал повесть «Без догмата» и роман «Семья Поланецких», но был совершенно равнодушен к историческим романам польского писателя. Отношение Л. Толстого к Г. Сенкевичу и восприятие его отдельных произведений прослеживается в одной из центральных глав последней части монографии, которая носит заглавие «Двойственная оценка Генриха Сенкевича». Серьезное внимание уделено в книге отношению Л. Толстого к творчеству Э. Ожешко и исследованию версии относительно намерения Л. Толстого написать предисловие к повести «Хам», издаваемой «Посредником». В связи с деятельностью этого издательства и обращениями его к польской литературе рассматриваются эпизодические замечания и высказывания, касающиеся отдельных сторон творчества крупнейших польских писателей (М. Конопницкой, Б. Пруса, В. Реймонта и других).

Ряд глав заключительной части посвящен отношению Л. Толстого к польской музыке и изобразительному искусству. В одной из глав рассматривается переписка с польским художником Яном Стыкой, в творчестве которого образ Л. Толстого и толстовские мотивы заняли важное место. Автор не только публикует переписку Я. Стыки с Л. Толстым, но и устанавливает общность их взглядов.

Важную роль в знакомстве Л. Толстого с польской музыкой сыграла В. Ландовская, трижды посетившая Ясную Поляну. Ей и ее музыкальным выступлениям посвящена специальная глава монографии. Из польских композиторов Л. Толстой более всего ценил Ф. Шопена, музыку которого воспринимал как величайшее достижение польской и мировой культуры.

Б. Бялокозович в своей монографии о польских связях Л. Толстого впервые исследует эту проблему в ее полном объеме. В книге дополняются, исправляются или отвергаются положения и мнения исследователей, ранее работавших в этой области, что обусловлено прежде всего широтой документальной базы, на которой построена монография. Исследование польских мотивов и образов в произведениях Л. Толстого, личных и заочных контактов с поляками дает представление об эволюции польских интересов писателя на разных этапах его творческого пути, об огромной роли Л. Толстого в становлении и укреплении взаимных культурно-литературных связей России и Польши.

Исследование Б. Бялокозовича, наряду с недавно вышедшей монографией Т. Шишко о «польском Щедрине», представляет собой серьезный вклад в изучение польско-русских литературных отношений. Его можно рассматривать как новый шаг на пути создания систематической истории литературных связей польского и русского народов, в создании которой, наряду с советскими литературоведами, активнейшее участие принимают польские ученые.

А. П. ХВАТОВ

## РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЮГОСЛАВИИ\*

Проблема воздействия русской литературы на литературы народов Югославии мало изучена, хотя в последние годы у нас и появляются работы на эту тему. Однако они, как правило, посвящены конкретным вопросам творческих связей отдельных писателей и не претендуют на широкий охват исследуемого материала. Книга И. Бадалича «Русские писатели в Югославии» несомненно расширит наши представления о роли и значении русской литературы в развитии культуры братских народов Югославии.

И. Бадалич — старейший хорватский историк литературы и критик, более полувека плодотворно работающий в области изучения русско-югославских литературных связей, им опубликованы десятки статей на эту тему. Объединенные составителем в одной книге, они представляют читателю широкую картину культурного взаимодействия наших народов, хотя и не отражают всей полноты научных интересов Бадалича и его роли популяризатора русской классической и советской литературы. Правда, вступительная статья к сборнику и библиография трудов Бадалича, приведенная в конце книги, в значительной мере восполняют этот пробел.

Перу Бадалича принадлежит ряд статей, в которых рассматриваются как отдельные периоды в истории русской литературы, так и творчество наиболее значительных ее представителей. Его работы о советских писателях имели в свое время большое значение для хорватских читателей, так как в 20-е и 30-е годы произведения советской литературы проникали в Югославию лишь нелегально.

С успехом выступает Бадалич не только как ученый, но и как переводчик. Он перевел на сербохорватский язык некоторые произведения А. П. Чехова, К. Федина, А. Блока. Бадалич познакомил хорватских читателей с не переведившимися ранее стихотворениями Лермонтова, Некрасова, Маяковского. После второй мировой войны он осуществил перевод «Слова о полку Игореве». В предисловии к своему изданию «Слова» Бадалич дал сравнительный анализ югославских переводов этого замечательного памятника древнерусской литературы.

В книгу «Русские писатели в Югославии» вошли статьи Бадалича, написанные им в послевоенные годы. В них освещается вопрос о воздействии на хорватскую (преимущественно), а также на сербскую и словенскую литературы творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Г. Белинского, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. П. Толстого, А. М. Горького. Статьи «Пушкин в хорватской литературе», «М. Ю. Лермонтов у хорватов», «Достоевский в хорватской литературе», «Л. П. Толстой в Хорватии», «Максим Горький в литературах народов Югославии» содержат библиографию переводов произведений писателей на сербохорватский язык, благодаря чему выводы Бадалича о популярности русской литературы приобретают большую доказательность. Особенностью работ Бадалича является не только их насыщенность фактами, но и стремление автора выявить коренные закономерности усвоения творчества того или иного русского писателя на югославской почве, их методологическая зрелость. Свободно оперируя материалом, Бадалич подводит читателя к выводу, который представляется не только естественным и закономерным, но и единственно возможным.

Исследуя вопрос о связях литератур, Бадалич руководствуется важным методологическим положением о том, что воздействие, влияние одной литературы на другую становится возможным лишь в определенных условиях, когда для этого созданы необходимые предпосылки, когда в обществе возникает потребность в тех или иных художественных идеях и выросли силы, способные не только усвоить их, но и развивать дальше, применительно к своим национальным задачам. Таким образом, влияние способствует выявлению и развитию тенденций, уже существующих в национальной литературе, но еще в достаточной степени не определившихся. Художественные идеи, чуждые духу времени и навязываемые искусственно, встречают сопротивление и в конечном счете вытесняются. «Наша молодая литература, — пишет Бадалич, — едва успев освободиться от нежелательных чужеземных влияний, стремилась найти надежных наставников в родственной славянской общественной и литературной среде. Югославские писатели обдуманно и сознательно шли вслед за виднейшими русскими писателями XIX века. При этом югославские писатели оставались для югославской литературы тем же, чем были русские писатели для русской литературы: подлинными выразителями духа своей страны и своего народа... Именно в этом плане и нужно понимать русское литературное влияние на югославскую литературу» (стр. 23).

\* И. Бадалич. Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей. Перевод с хорватского. Редактор В. Д. Кузьмина. Изд. «Прогресс», М., 1966, 319 стр.

В статье «В. Г. Белинский в литературе народов Югославии», показав процесс усвоения наследия великого критика, Бадалич отмечает, что передовые деятели хорватского возрождения в силу конкретных исторических условий, по существу, не сумели при жизни В. Г. Белинского оценить его идеи и литературно-критическую деятельность. В 30—40-е годы XIX века перед хорватами на первом плане стояли задачи национального освобождения, а в литературе господствовал романтизм как направление, вполне выражавшее дух своего времени. Хорватская интеллигенция ориентировалась главным образом на консервативные славянофильские круги русского общества, именно оттуда ожидая поддержки в своей борьбе за освобождение от чужеземного ига. Хорватское общество не было готово к восприятию Белинского, чем и объясняется относительно поздний интерес к творчеству «неистового Виссариона» и малое количество переводов его произведений на сербохорватский язык.

В своем предисловии к русскому изданию Бадалич ставит вопрос о назначении исследований по литературным взаимосвязям. Эти исследования необходимы, по его мнению, «прежде всего для того, чтобы определить, что кому принадлежит. Обнаружение внутренних, иной раз, можно сказать, даже подземных течений в органическом развитии духа и в первую очередь литературы народа — важнейшая предварительная работа, а также предварительное условие в развитии развития национальной мысли и одной из ее главных движущих сил — национальной литературы. Это наиболее верный способ определения ее самобытности и ценности» (стр. 24). По мнению Бадалича, сравнительные исследования литератур — наиболее верный путь выявления их оригинальности и самобытности. Именно под этим углом зрения исследователь рассматривает материал, справедливо полагая, что для настоящего большого писателя творческая учеба есть лишь необходимый этап в развитии, чтобы затем идти дальше своей особой дорогой, имея в виду свои национальные задачи.

Все статьи Бадалича, вошедшие в сборник, утверждают мысль о том, что русская литература в наиболее трудные и ответственные периоды становления национальной культуры хорватов, сербов и словенцев была для них образцом и не только не подавляла своеобразие, но, наоборот, способствовала утверждению и выявлению характерных национальных черт. В конце первой половины XIX века Хорватия находилась под чужеземным гнетом. «Австро-венгерская духовная и материальная культура планомерно развивала экспансию на славянский восток и юг», — пишет Бадалич в статье «Пушкин в хорватской литературе» (стр. 61). И в этих сложных условиях политического и культурного гнета передовые деятели Хорватии ищут опору и находят ее в литературе России, «величайшей славянской страны, ближайшей по крови». Именно в это время выдающийся деятель хорватского возрождения Станко Враз писал: «Мы можем только посоветовать всем, кто пишет рассказы, читать повести Пушкина и Гоголя и стремиться стать для нас, иллирцев, и для духа нашего тем же, чем были эти писатели для русского духа, для наших русских братьев» (стр. 61).

Бадалич на основании многолетних и скрупулезных наблюдений приходит к выводу, что русское влияние на югославский реализм вовсе не было навязано извне, а было воспринято сознательно.

Работы Бадалича привлекают внимание не только своей исследовательской основательностью. Многие вопросы, лишь поставленные или намеченные ученым, дают повод для размышлений и определяют пути дальнейшей разработки важных для литературоведения проблем. Так, было бы полезно проанализировать причины усвоения ряда русских произведений через немецкую и французскую литературы, несмотря на близость наших культур, несмотря на то, что передовые деятели хорватского возрождения знали русскую литературу, читая ее произведения в оригинале. Отрицательная реакция хорватского общества на австро-венгерский гнет не помешала, например, тому, что роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» был переведен с немецкого языка.

Рамки рецензии не позволяют подробно рассказать об отдельных статьях, включенных в книгу «Русские писатели в Югославии», о приведенных в ней фактах общественной борьбы в Хорватии, связанных с творчеством русских писателей и судьбой отдельных произведений. Да в этом и нет необходимости, так как заинтересованный читатель на русском языке прочтет легко и занимательно написанные работы. Так, например, увлекательной новеллой выглядит рассказ об установке памятника Л. Н. Толстому в местечке Селца, на острове Браче, где местные почитатели великого писателя в 1911 году заложили парк имени Толстого и воздвигли ему красивый мраморный памятник. Свидетельством острой борьбы, развернувшейся вокруг этого события, является то, что на памятнике не высечено никакой надписи, чтобы не дать «властям иметь лишний повод, для того чтобы обвинить селчанских поклонников Толстого в „панславизме“» (стр. 271—272). Отсутствие имени Толстого на памятнике напоминает о бурной истории его создания и установки.

Интересно задуманный и осуществленный в целом сборник статей Бадалича мог бы быть дополнен такими его работами, как «Русские интерлюдии первой

половины XIX века», «Памятники русской школьной драмы XVIII века в Загребской университетской библиотеке», основанными на архивных материалах, что расширило бы наши представления и о характере литературных и культурных связей между нашими народами, и о масштабе исследовательской деятельности автора.

В тщательно подготовленное издание вкрались и некоторые неточности. Так, читатель, руководствуясь ссылкой в статье «„Слово о полку Игореве“ в югославских переводах», не найдет, однако, даты ее публикации и вообще ее названия в приведенной библиографии трудов Бадалича. И уж, конечно, редактору следовало бы исправить или оговорить в примечании ошибку автора на стр. 173, где речь идет о «грандиозных похоронах в Москве» Ф. М. Достоевского. Известно, что Ф. М. Достоевский умер и похоронен в Петербурге.

Однако отмеченные ошибки не умаляют значения книги «Русские писатели в Югославии». Хорошие переводы, богатство справочного аппарата, со вкусом выполненная суперобложка свидетельствуют о добром и заинтересованном отношении к изданию его исполнителей.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

## НОВОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О БЛОКЕ \*

Среди ряда значительных и ценных трудов по истории русской поэзии XIX и начала XX века, которые созданы у нас за последнее десятилетие, заметное место занимают работы ленинградского литературоведа П. П. Громова. Автор глубоких, оригинальных по мысли исследований об А. Григорьеве, Фете, К. Павловой,<sup>1</sup> Громов удачно объединил в них анализ творчества каждого из этих поэтов с рассмотрением общих исторических судеб и закономерностей развития русской лирики. Это подготовило его к созданию того большого, синтетического по своему характеру исследования о Блоке и русской поэзии начала XX века, каким является рецензируемая книга.

Начав изучение Блока с его драматургии,<sup>2</sup> Громов поставил перед собой ныне более широкую задачу — дать свое истолкование общей идейной и художественной эволюции Блока на широком общественно-историческом фоне, проследить отражение в его лирике основных явлений и процессов русской жизни конца XIX—начала XX века.

Книга состоит из трех очерков-исследований. Такое построение книги позволило автору, не стремясь к исчерпывающему, равномерному охвату биографии и произведений Блока, сконцентрировать свое внимание на основных, наиболее сложных проблемах его творческого пути. Первый очерк посвящен поэтическому становлению Блока, во втором детально прослеживается путь Блока «среди революций» — в 1905—1917 годах; третий очерк, в центре которого находится анализ поэмы «Двенадцать», озаглавлен автором «Проблемы лирики и эпоса в творчестве Блока эпохи революции».

Единство всех трех разделов книги обусловлено тем, что они имеют общую четко выраженную внутреннюю тему, которая объединяет и цементирует исследуемый в монографии богатый и разнородный поэтический материал. Это тема глубокой органической связи всякой настоящей, большой поэзии с исторической жизнью народа.

«Блок-художник, при всей специфике его идейного пути, как и всякий большой художник, — пишет Громов, — хотел, прежде всего, исследовать современную жизнь и понять современного человека» (стр. 180). Путь Блока к познанию «человека в искусстве и в мире» (стр. 158), его вначале неуверенное, не вполне осознанное, а впоследствии все более сознательное и целеустремленное движение

\* П. П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. «Советский писатель», М.—Л., 1966, 568 стр.

<sup>1</sup> П. П. Громов. 1) Аполлон Григорьев. В кн.: А. Григорьев. Избранные произведения. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1959; 2) А. А. Фет. В кн.: А. А. Фет. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. Изд. 3-е, «Советский писатель», М.—Л., 1963; 3) Каролина Павлова. В кн.: К. Павлова. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1964.

<sup>2</sup> П. П. Громов. Театр Блока. В его книге: Герой и время. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 385—578. См. также: А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 4, Театр, подготовка текста П. П. Громова, Гослитиздат, М.—Л., 1961.

навстречу «трагическим разрывам» и «драматическим противоречиям» времени (стр. 184), навстречу реальной «истории, вошедшей в лирический характер» (стр. 421) и ставшей основой поэтического изображения души современного человека, — таков основной комплекс вопросов, решение которых интересует исследователя в каждом очерке.

Как показывает П. Громов на протяжении всей книги, огромное, непреходящее значение творчества Блока, его превосходство над большинством поэтов-современников определялось и определяется, в первую очередь, неразрывной, органической связью поэзии Блока, ее основных образов, тем и мотивов — при всей их сложности, а временами и идеологической отвлеченности — с глубинными историческими процессами русской общественной жизни начала XX века, чувством ответственности поэта перед нею. Свойственные Блоку поэтическая чуткость к процессам жизни, постоянное их ощущение и творческие раздумья над ними не были, как справедливо считает Громов, только врожденным, чисто индивидуальным свойством его личности. Эти черты личности и поэзии Блока смогли сложиться благодаря глубокому и плодотворному усвоению им традиций предшествующей русской поэзии и — более широко — всей русской литературы в целом. Поэтическое становление Блока происходило в обстановке первых триумфов русского символизма, с которым было связано и его собственное вхождение в русскую поэзию. И однако уже в годы формирования его как поэта идеи символизма были далеко не единственным, но лишь одним из многих явлений, способствовавших утверждению его поэтического самосознания. Биография Блока — человека и поэта, как это убедительно показано в книге, не начинается с символизма, и его творческая личность не может быть понята только как производная от этого движения. Еще до своего соприкосновения с идеями символизма Блок испытал воздействие ряда больших и малых явлений русской жизни и поэзии, и их влияние на его творческое развитие было более глубоким, чем обычно принято думать. Скрытые вначале от глаз современников наиболее внешними и очевидными (а потому и наиболее доступными их наблюдению) слоями его поэтической системы, более глубокие пласты творчества Блока остались неуиденными и неосознанными ими, хотя их присутствие уже в раннем его творчестве неоспоримо, если рассматривать это творчество с более широкой, исторической точки зрения. Между тем именно наличие в поэзии Блока уже с самого начала этих более глубоких пластов позволило ему в дальнейшем возвыситься над большинством поэтов-современников и превратиться в подлинно национального поэта.

Так раскрывается в книге П. Громова большое значение темы «предшественников» Блока. «Предшественники» Блока, которые интересуют Громова, это прежде всего те поэты, которые оказали на Блока, по его собственным припоминаниям, значительное воздействие в период его творческого созревания и самоопределения. Из них в книге наибольшее внимание уделено Фету и Апухтину (к этим именам можно было бы, разумеется, легко добавить некоторые другие — например, Полонского). Однако, как показывает Громов, дело заключается не просто в воздействии на Блока поэтической системы каждого из названных поэтов. Важнее другое! Через творчество Жуковского, Фета, Апухтина, Полонского, А. П. Григорьева, К. Павловой в творчество Блока вошли не только отдельные образы, темы, интонации этих поэтов. Каждый из них выполнял по отношению к нему также и функцию поэта-посредника. Сообщив Блоку свой особый поэтический импульс, повлияв — так или иначе — на формирование его лирического «голоса», они передали Блоку и какую-то важную сторону общих заветов русской литературы XIX века, способствовали усвоению им ее реалистического опыта, традиций, высокой духовной культуры. Таким образом, поэтическое формирование Блока происходило не в одной теньке символизма, а на более широких путях развития русской поэзии. В его творчество, так же как в творчество Пушкина, Лермонтова, Некрасова, постепенно, одна за другой, вливалось множество поэтических рек, питая и обогащая его, и именно это позволило Блоку впоследствии широко и полно отозваться на различные веяния и голоса русской жизни своей эпохи.

То, что Блок уже в годы кристаллизации своего внутреннего мира был связан не только с поэтической культурой символизма, но оставался чужок и к другим, более широким традициям русской (а через нее — мировой!) поэзии, имело, как показывает П. Громов, для всего дальнейшего развития поэта такие последствия, которые трудно переоценить. Эти последствия сказались уже в «Стихах о Прекрасной Даме». Как известно, сам Блок на протяжении всей жизни чрезвычайно высоко оценивал эту первую свою юношескую книгу, видя в ней (на наш взгляд, справедливо) зерно всего своего последующего творчества. Однако в литературе о Блоке (в том числе в лучших статьях и книгах о нем В. Н. Орлова, Е. Р. Малкиной, Н. Венгрова, Д. Е. Максимова) первую сборнику стихов поэта посчастливилось меньше всего. Еще при жизни Блока, главным образом усилиями А. Белого и других символистов, была создана традиция резкого противопоставления первой книги Блока в качестве своего рода «канона» символизма его последующему творчеству. Эта традиция, основанная на внешнем, поверхностном истолковании «Стихов о Прекрасной Даме», до сих пор не преодолена. Между тем, как



показывает П. Громов, основываясь на тонком и скрупулезном исследовании образов и мотивов первой книги Блока и отзывов о ней символистской критики, она отнюдь не была — при всем своем поэтическом своеобразии — всего лишь поэтическим отражением идей романтического «соловьевства» (каким она обычно представляется до сих пор в работах о поэте).

Так возникает в книге ее вторая (наряду с темой о «предшественниках» Блока) стержневая тема, проходящая через всю книгу: «Блок и Соловьев», решаемая автором в весьма не традиционном плане. В противовес тезису А. Белого и других мемуаристов, идейно связанных с символистским движением, П. Громов утверждает, что даже в период наибольшего увлечения молодого Блока идеями Вл. Соловьева между его отношением к Соловьеву и отношением к нему других символистов существовала очень важная (хотя порой и неуловимая для современников!) грань. Вл. Соловьев остро чувствовал многие реальные противоречия общественной и духовной жизни своего времени. Но противоречия эти он пытался преодолеть с помощью умозрительной конструкции, какой являлись его идеи будущего «третьего царства», мистического преображения жизни. Аналогичные искания мнимого «синтеза», искусственного, головного «объединения» противоположностей русской общественной жизни и культуры были характерны и для последователей Соловьева, таких, как Мережковский, Вяч. Иванов, А. Белый. Выработка предпосылок некоего всеохватывающего грядущего «синтеза» жизненных противоречий, априорная уверенность в нерушимом значении своих умозрительных концепций для человечества создавали барьер между этими представителями символистского лагеря и реальной действительностью их эпохи, мешая им трезво и непредвзято взглянуть в лицо окружавшим их реальным, жизненным явлениям. Иначе обстояло дело с молодым Блоком. Особенности личности Блока и широкое усвоение им традиций предшествующей русской поэзии способствовали тому, что он никогда — даже в пору своего первого, романтического увлечения идеями Соловьева — не мог наглухо отгородиться от жизни, уйдя от нее в мир умозрительных, мистических конструкций; живая жизнь с ее реальными голосами и свойственной ей дисгармонией прорывалась в его поэзию, несмотря на склонность молодого поэта привычным в кругу «младших» символистов схемами. Более того, сами эти схемы под напором мысли и чувства поэта теряли свою книжную отвлеченность, становились выражением высокой, неудовлетворенной страсти и трагических предчувствий.

Как превосходно показывает П. Громов, расхождение между традиционными символистскими схемами и острым чувством жизни, свойственным Блоку и проявившимся ярко уже в его первой книге, становится в следующий период основным движущим началом развития поэта. Именно это противоречие помогло Блоку в годы первой русской революции найти свой особый поэтический язык для выражения выдвинутых революцией общественных проблем, а позднее — подняться до создания в лирике насыщенного глубоким чувством историзма поэтического образа мыслящего и чувствующего современника, живущего в «страшном мире» предреволюционной России и в то же время постоянно чутко улавливающего нарастающее стихийное подземное движение «спизу», проникнутого вниманием и любовью к народным массам и верой в великое будущее своей страны. Тонкий анализ внутреннего движения, сцепления и развития тем и образов лирики Блока под этим углом зрения составляет содержание центрального раздела книги П. Громова.

Последний — заключительный — раздел книги, как уже отмечалось выше, посвящен послереволюционному творчеству Блока. Его вершину, и в известном смысле кульминацию всей книги, составляет анализ поэмы «Двенадцать», которую П. Громов рассматривает в развороте и переплетении элементов лирики, эпоса и высокой трагедии. Традиционным недостатком в освещении поэмы в большинстве существующих работ П. Громов считает то, что главная тема поэмы — тема революции — обычно при истолковании ее отделяется исследователями от «личной» любовной драмы героев. Между тем обе эти темы в понимании поэта нераздельны. Та же самая высокая трагическая страсть и непримиримость к прошлому, которая сделала героев поэмы участниками революции, движет Петрухой в момент, когда она убивает возлюбленную, изменившую ее «музыке». В совмещении в груди героев поэмы «черной злобы», завещанной им гибнущим, старым миром, и высокого, зовущего вперед и побеждающего ее порыва к будущему заключено — по П. Громову — основное зерно поэтической концепции Блока в «Двенадцати».

Как указывает заглавие книги, творчество Блока рассматривается в ней не только на фоне «предшественников», но и «современников» поэта. Среди них — В. Брюсов, И. Анненский, А. Белый, В. Иванов, А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Гумплев, М. Цветаева, В. Ходасевич. П. Громов естественно не ставил, да и не мог ставить, если учитывать специфические задачи его исследования, цели дать всестороннюю и полную характеристику каждого из этих поэтов. Его задача в другом — показать те внутренние переклички, схождения и расхождения, которые возникли между Блоком и его старшими (или младшими) современниками на определенных этапах творческого пути поэта. Самый момент, когда автор, пре-

рывающая повествование о Блоке, вводит в книгу портрет того или другого из его «современников», выбран всегда не случайно, — это момент, когда пути поэтов пересеклись, и их творческое взаимодействие или споры имели особенно значительный, симптоматичный для эпохи характер. Наиболее удачны очерки, посвященные И. Анненскому (стр. 218—235), А. Белому, в особенности его сборнику «Пепел» (стр. 265—276), А. А. Ахматовой и О. Э. Мандельштаму 1910-х годов (стр. 379—393, 444—453). В каждом из этих небольших очерков не только тонко нащупано главное в творческих взаимоотношениях названных поэтов с Блоком, но и дана очень глубокая, оригинальная характеристика самого существа их творческих исканий и достижений, превосходные образцы анализа отдельных произведений. Выразительны и беглые, но содержательные характеристики Цветаевой (стр. 453—456) и Ходасевича (стр. 466—467). Менее удались, на наш взгляд, автору страницы, посвященные Брюсову (стр. 369—372) и Гумилеву (стр. 539—549): они отмечены печатью односторонности, а порою и некоторой предвзятости. П. Громов недостаточно учел, по нашему мнению, различные тенденции и возможности развития, сосуществовавшие и боровшиеся в творчестве названных поэтов, привел их к одному — несколько упрощенному — социологическому и художественному знаменателю. Поэтому образы их оказались в книге не до конца убедительными.

Рассматривая творчество современников Блока, автор не только стремится обрисовать художественную индивидуальность каждого из них, но вместе с тем как бы «поверяет» значение их творчества тем высоким эстетическими, нравственными и гражданскими критериями, которые он извлекает из анализа лирики Блока. В этом — одно из серьезных достоинств разбираемой книги; соотношение творческого пути Блока и поэтов-современников позволяет автору рассматривать произведения последних не изолированно, но в широкой исторической перспективе, с учетом того, как те же (или аналогичные) вопросы русской жизни решались самым выдающимся из русских поэтов начала XX века. Но указанный угол зрения приводит автора, как нам представляется, к известным просчетам ибо в русской жизни начала XX века существовали и такие вопросы и явления которые в большей или меньшей степени выходили за пределы кругозора Блока, не были доступны его поэтическому «видению» при всей значительности и глубине последнего. В книге Громова же творчество Блока нередко получает значение решающего критерия при оценке общественного смысла и направления поэтического развития его современников, и его поэтический опыт тем самым как бы абсолютизируется.

Есть в книге и некоторые другие недостатки. Рядом с талантливо написанными, содержательными страницами, посвященными композиции поэмы «Двенадцать», анализу ее трагедийной сущности и «черно-белой» живописной манеры слишком беглыми, скомканными представляются замечания автора о финале поэмы, его интерпретация образа Христа как выражения одной из сторон сознания героев, которая раскрывает лишь часть содержания этого образа-символа. Чрезмерно сжат — даже если учесть, что в центре авторского внимания была лирика Блока, — разбор «Возмездия» и «Скифов». Положение автора, перенесенное в книгу из его более ранней статьи, о «шекспировских» элементах в замысле драмы «Роза и крест» (стр. 473) не представляется вполне убедительным: лирический склад этой драмы вызывает в памяти скорее драматургию романтиков и, в частности, оперы Вагнера (имя которого вообще хотелось бы встретить в книге — в особенности в связи с важной в авторском понимании проблемой «театральности» лирики Блока). Наконец, в темпераментно написанной книге П. Громова местами встречается излишняя запальчивость в полемике, односторонность в характеристике работ на этот раз своих собственных «предшественников» и «современников» (Д. Максимова, З. Минц). Однако все эти недостатки значительно перевешивает главное: наша научная литература о русской поэзии начала XX века обогатилась по-настоящему талантливым, умным и серьезным исследованием, ценным и поучительным не только вследствие новизны многих выводов, полноты и богатства изученного материала, но и представляющим широкий общенаучный интерес благодаря примененной в нем методологии и оригинальным приемам исследования поэтического текста.

П. П. СМЕРНОВ

## СТИХИ И ТЕРМИНЫ \*

Почти полтора столетия назад автор «Словаря древней и новой поэзии» Н. Остолопов писал в предисловии к первому тому этого во многом не утратившего ценности издания: «Принимая на себя в 1806 году, по желанию С. Петербургского Вольного Общества *Любителей Словесности, Наук и Художества*, составление Словаря Поэтического, не мог я вообразить, что исполнение оного будет столь многотрудно, как то начало открываться при самом, так сказать, вступлении моем на сие поприще...»<sup>1</sup>

Годы, отделяющие нас от первых опытов в этом специфическом виде литературоведения, отнюдь не облегчили работу составителей словарей. И неудивительно, что новый «Поэтический словарь», созданный А. Квятковским, открывается признанием, созвучным тому, которое было сделано когда-то Н. Остолоповым. «Создание всякого словаря, — замечает А. Квятковский, — дело крайне трудное и медлительное. Здесь даже черепаши шаг кажутся торопливыми» (стр. 3). Подтекст его высказывания станет понятным в том случае, если вспомнить о разнolikости и многообразии фактов поэзии, которые должен охватить и объяснить словарь, о расплывчатости литературоведческих терминов, которые часто толкуются произвольно, используются в переносном, если не метафорическом значении, о возникающей вокруг многих из них борьбе мнений и школ, наконец, об отсутствии ряда важных терминов, влекущем за собой описательность.

Со времен Н. Остолопова явственно усложнилась структура того жанра, который он разрабатывал, а значит, изменилась и природа трудностей, маячащих перед создателями словарей. А. Квятковскому нужно было не только продолжить отбор и систематизацию терминов, относящихся к теории поэзии, но и — главное — преодолеть нормативность в объяснении этих терминов.

Что следует понимать в данном случае под нормативностью? Разумеется, прежде всего — попытку внеисторического объяснения стихотворной практики, подчеркивание неизменности художественных приемов, игнорирование поэтических индивидуальностей. В творчестве художников, особенно нового времени, каждый прием настолько усложняется и индивидуализируется, что даже самое безупречное его определение бывает не в состоянии объять все факты стиховой реальности. По-видимому, в высшей степени сложно учитывать в словаре происходящее в стихотворном искусстве отклонение от поэтической нормы. Однако без таких «нарушений» нормы, затрагивающих самые различные уровни стиховой структуры и ведущих к постепенному образованию новых художественных систем, немислимо существование поэзии.

Границы языка литературоведения обозначают глубину нашего проникновения в природу словесного искусства. Многие литературоведческие термины, если они характеризуют живые, а не мертвые явления, постоянно расширяют свой объем и в конце концов утрачивают свой основной признак — однозначность. Эта внутренняя противоречивость терминов плодотворна, ибо она отражает историческое движение поэзии. (Кстати сказать, здесь-то и таится различия между традиционными терминами гуманитарных и точных наук). Между тем жанр «Поэтического словаря» уже потому только, что он предполагает главным образом безусловное однозначное определение терминов в тесных границах словарных статей, хранит в себе опасность подчинить поэзию твердым и неизменным схемам, омертвить ее в них, зажать ее в тисках формально-логических определений, упустить из виду элементы развития и усложнения.

А. Квятковский в большинстве случаев справляется с этой трудностью. «Ошибочно думать, — пишет он, — что поэтические образцы — послушные иллюстрации к разъемляемым терминам; это активные, подчас строптивные существа, не желающие подлаживаться под терминологическую номенклатуру» (стр. 5). И действительно, А. Квятковский все время стремится самим иллюстративным материалом доказать, что поэзия богаче и противоречивей даже наиболее гибких формул. Стихотворный материал, отобранный им тщательно и объективно, позволяет проследить эволюцию художественных явлений, обозначенных тем или иным термином, заставляет читателя самым активным образом осмысливать пути конкретного воплощения в поэзии экспрессивных приемов, тропов, метрических моделей, стилистических фигур и т. п.

Работа, проделанная автором «Словаря», очень значительна по объему. Поле притяжения «Словаря» простирается от античности до наших дней, от европейской поэзии до осященных традицией стихотворных форм Востока. В книге А. Квятковского обильно представлены образцы устно-поэтического искусства, за-

\* А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, 376 стр.

<sup>1</sup> Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, ч. I. СПб., 1821. стр. 1.

нимающие в других изданиях такого же рода, скажем в «Литературной энциклопедии» (Словарь литературных терминов в двух томах, М.—Л., 1925), сравнительно незначительное место. И, конечно же, здесь — примеры стихотворства XVIII века, классической русской поэзии, наконец поэзии нового времени, подавляющей автором без предвзятости и вкусовщины. Стихотворные иллюстрации, найденные и раскрытые А. Квятковским, не просто поясняют термины, но коррелируют определения, углубляют формулировки, проливают на них дополнительный свет.

А. Квятковский мыслит исторически. Он показывает существование разбираемых им поэтических явлений во времени, исследует изменчивость одних приемов и методов, отмирание других, неожиданное возрождение третьих. Нормативность преодолевается благодаря историческому взгляду на стихотворное искусство, а историзм рождается в конкретном анализе, который хотя и выносится часто за скобки, остается за пределами «Поэтического словаря», но тем не менее ощущается читателем, чья мысль переходит от авторского разъяснения к примеру и затем опять к определению, обогащаемому новыми оттенками смысла.

Так, термин «уподобление» относится к традиционной поэтике, и А. Квятковский мог бы ограничиться при его разъяснении выверенной формулировкой и уже не раз использованными иллюстрациями. Но он, отметив, что уподобление с конца XIX века «как стилистическая фигура постепенно выходит из употребления» (стр. 318), ссылается затем на позднюю поэзию П. Заболоцкого («Засуха», «Я не ищу гармонии в природе», «Начало зимы»), в которой традиционный способ построения стихов обретает новое целевое назначение. За этим примером угадывается и мысль об историческом движении стиха, вызывающем разветвление и обогащение функций экспрессивных приемов, и тонкое указание на преемственные связи, протянутые от лирики Заболоцкого к русской поэзии прошлого и позапрошлого столетий, и точная характеристика его несколько архаизированного стиля.

Подобных удачных словарных статей в работе А. Квятковского множество. Правда, хотелось бы, чтобы этот принцип раскрытия исторически изменяемого содержания терминов был выдержан в книге еще более последовательно. Чтобы каталогизация стихотворных форм окончательно уступила место выявлению их функций в различных эстетических системах. Хотелось бы, в частности, чтобы, характеризуя бедную рифму, А. Квятковский упомянул о том, что она нередко может восприниматься не как погрешность против правил версификации, но как полноценный способ рифмовки, закрепленный в определенной упорядоченной системе. То же самое можно сказать и о группе терминов («парабола», «притча»), которые связаны с условными формами стихотворного повествования, получившими распространение в поэзии XX века. Об этих жанровых образованиях, к сожалению, говорится скороговоркой.

Впрочем, было бы крайне несправедливо утверждать, что в «Поэтическом словаре» мало уделено внимания терминам, отражающим современное состояние стихотворного искусства. Более того, одна из отличительных особенностей «Словаря» как раз и состоит в том, что он запечатлел в себе факты живого литературного процесса. Они вправлены в историческое обрамление и в большинстве своем оригинально истолкованы. А. Квятковский по-своему, в рамках метода, присущего жанру «Словаря», участвует в изучении тех новшеств, которые принесла с собой поэзия нашего века, и в этом нельзя не усмотреть проявления все той же плодотворной тенденции к аномативности. Здесь следует сказать о подробно разработанной А. Квятковским (хотя и не бесспорной в частностях) классификации свободного стиха, традиция которого прослеживается исследователем от фольклорных истоков до наших дней. Примечательны статьи, посвященные таким терминам, как «алогизм», «биметрия», «деструктивные стихи». Последний из них — вполне оправданное новообразование, характеризующее стихи, в которых последовательно нарушается строгая метрическая структура. А. Квятковский отмечает случаи деструкции стиха, начиная от поэтических исканий А. Блока. Добавлю к его перечню, что интересные образцы деструктивных стихов содержит сборник П. Тихонова «Поиски героя».

На протяжении всей книги А. Квятковского читателя не покидает ощущение того, что он имеет дело с исследователем, а не с безликим собирателем литературоведческих иероглифов. Концепции А. Квятковского самостоятельны, своеобразны, однако нередко они заслоняют от читателя «Словаря» иные взгляды на проблемы поэтики и стиховедения.

В «Поэтическом словаре» детально изложено выдвигаемое А. Квятковским учение о стихе, которое сам он именует «ритмологией». Трудно согласиться с идеей А. Квятковского, отрицающего существование двухсложных размеров. И хотя эта концепция имеет свою давнюю историю, ссылки на предшественников не могут заменить обстоятельных объяснений того, по каким именно причинам «традиционное» стиховедение (весьма гибкое и подвижное, сохранившее возможность к совершенствованию) не может обслуживать поэзию, какие ее особенности оно не в состоянии растолковать. Но в конце концов А. Квятковский имел полное право высказать в «Словаре» свою точку зрения на спорные вопросы стиховедения, тем

более, что при объяснении терминов, относящихся к «ритмологии» или противоречащих ей, он в целом придерживается им же предложенного и верного в своей основе метода построения словарных статей («сначала излагается более или менее общепринятое мнение, а затем дается авторское ритмологическое толкование определенных стиховых структур» — стр. 5). Однако и в остальных случаях, когда дело касается особо сложных определений, необходимо было чаще давать слово другим ученым, чаще приводить чужие мнения, коль скоро они достаточно распространены в литературоведческом обиходе. Незачем оставлять у читателя впечатление, что все проблемы поэтики уже решены, что различные исследователи всегда вкладывают в ее термины один и тот же смысл. Как тут не вспомнить упрек в адрес ученых-гуманитариев, прозвучавший со страниц «Трудов по знаковым системам», вряд ли верный по существу, но, увы, кажущийся справедливым применительно к «Поэтическому словарю»: «То, что современный гуманитар берет за разрешение *всех* вопросов, отличает его от естественника совсем не в выгодную сторону».<sup>2</sup>

Излишне категорично замечание А. Квятковского по поводу «Слова о полку Игореве», в котором он обнаруживает черты цитонационно-фразового стиха (существуют и противоположные мнения). Прямолинейным выглядит толкование «ритмической прозы», к которой автор подходит с устаревшей меркой «стопных закономерностей» (если в прозе ощутимы стопные закономерности, то это уже не проза, а стихи). Отсутствует историческая справка и при определении термина «стих» (в широком смысле), одного из самых неподатливых объектов в стиховедении. К задачам, возникающим в процессе разграничения стиха и прозы, с разных позиций подступали Ю. Тынянов, Б. Томашевский, Е. Поливанов, Л. Тимофеев, а также многие другие ученые, занимавшиеся стихом, вплоть до последнего времени. Показывая развитие и современное состояние научных знаний о том или ином термине, воплощающем в себе до конца не разрешенную литературоведческую проблему, А. Квятковский лишь усилил бы общую тенденцию «Словаря» к историчности, осветил бы гораздо больше сторон многосложных поэтических явлений. Речь в данном случае, конечно же, идет не о том, что в «Словаре» игнорируются достижения предшественников (это не так: А. Квятковский суммировал огромный опыт, приобретенный исследователями стиха). Но ведь «Поэтический словарь», помимо всего прочего, еще и справочное издание, и тем больше оно выиграло бы, чем полнее были бы представлены в нем разнообразные, пусть даже противоречащие друг другу, сведения о стихе и — шире — о поэзии.

Преодоление нормативности в известной мере обусловливается отказом от оценочности в истолковании поэтической практики. Все же оценочность иногда дает о себе знать в «Поэтическом словаре». А. Квятковский, например, безоговорочно поддерживает В. Третьяковского, считавшего, «что в одиннадцати- и тринадцатисложнике может быть только женская рифма» (стр. 244). Автора «Словаря» можно было бы понять, если б он не признавал наличия мужских и дактилических рифм в силлабической системе. Но А. Квятковский вовсе не отказывает им в праве на существование и тем самым странным образом вступает в противоречие с логикой поэтической эволюции — ведь мужские и дактилические рифмы в силлабике представляли собой (в исторической перспективе) зачатки новых возможностей поэзии, а если даже и звучали неуклюже (что сомнительно), тем не менее способствовали дальнейшему развитию стиха.

Неоправданная оценочность сквозит также в трактовке такого понятия, как эвритмия. А. Квятковский заявляет, что эвритмия — это «признак зрелого мастерства и совершенства формы», и затем указывает, что «одной из главных причин нарушения Э. в стихе является нагромождение согласных (особенно на стыках слов)» (стр. 347). Думается все же, что сознательное нарушение эвритмии может нести определенную идейную и художественную нагрузку (таковы хотя бы нагромождения согласных у Маяковского) и при этом не вызывать антиэстетического чувства, впечатления несовершенства формы.

Если говорить по существу, то А. Квятковский при разъяснении понятия эвритмии придерживается того мнения, что в поэтическом произведении должен осуществляться принцип экономии словесной энергии. В свое время против такого понимания стихотворной речи выступал (вполне резонно) Л. Якубинский. Здесь, видимо, будет уместно упомянуть, что, за некоторыми исключениями, А. Квятковский относится к опоязовским работам по-деловому, не отвергая тех конкретных находок, которые содержатся в них (см. статьи: «Остраннение» — термин, использованный В. Шкловским; «Эквивалент текста» — термин Ю. Тынянова), и одновременно не повторяя крайностей раннеопоязовской доктрины. Вместе с тем отбор терминов, употреблявшихся стиховедами, так или иначе связанными с Опоязом, выглядит порою случайным. Так, не совсем понятно, почему в «Поэтическом словаре» упоминается имеющий сравнительно ограниченное применение термин Ю. Тынянова «эквивалент текста» и обходится получивший признание его же термин «теснота стихового ряда», освещающий чрезвычайно важную сторону стихотворного языка — взаимосвязь между ритмом и семантикой.

<sup>2</sup> Труды по знаковым системам, 2. Тарту, 1965, стр. 7.

Некоторые положения А. Квятковского едва ли возможно признать справедливыми. Так, он пишет, что у поэтов досиллабической и силлабической эпохи стихосложения аллитерация не встречается: «в то время русские поэты усердно трудились над выработкой новых ритмических форм стиха, и такие детали (?), как А., были вне поля их зрения». Дальнейшие рассуждения А. Квятковского не согласуются с этим высказыванием. «Лишь в 18 в., когда реформаторы русского стихосложения В. Тредиаковский и М. Ломоносов развили основы нового метрического стиха, — утверждает он, — появилась тенденция к использованию А. как средства звуковой выразительности» (стр. 18). Но ясно, что и это время было периодом интенсивнейшего поиска ритмических форм, почему же в одном случае такие поиски сдерживали, а в другом — обуславливали внедрение аллитерированного стиха в поэтическую практику? Быть может, следовало обратить внимание на то обстоятельство, что в силлабическом стихосложении особая роль отводится рифме, которая маркирует и организует стих и которая как бы отодвигает на задний план в сознании поэтов-силлабистов все иные способы стиховой звукоорганизации.

Нужно сказать, что статьи «Поэтического словаря» в массе своей написаны ясным и доходчивым языком, с учетом широкого круга читателей, которые будут прибегать к их помощи, в свободной манере, иногда даже со своеобразным юмором (см., например, статьи «Авторская глухота», «Сдвиг», «Реминисценция»). Но встречаются и туманные определения, и неудачные термины, мало что проясняющие в тех поэтических фактах, которые они называют. Таков термин «семантический ассонанс», заимствованный А. Квятковским у К. Зелпского. Непонятно, во-первых, почему А. Квятковский переводит французское *assonance* как «разнозвучие», что можно было бы счесть, на первый взгляд, опечаткой, так как в другом месте (стр. 50) *assonance* переводится правильно (созвучие). Во-вторых, в правомерности введения этого термина, действительно характеризующего явление, которое весьма приблизительно можно именовать «смысловым разнозвучием», не убеждают пояснительные примеры (известное блоковское «В электрическом сне паяву» или стихи Б. Пастернака: «Брось, к чему швырять тарелки, Бить тревогу, бить стаканы?»). «Электрический сон» — это характерная блоковская метафора, которую В. Жирмунский называл «иррациональной метафорой». Второй пример следует отнести скорее всего к области обычной «поэтической этимологии». Разумеется, нарочитое затемнение смысла стихов — явление, нередкое в поэзии XX века, но само по себе не обладающее качественной новизной (не забудем о ломоносовском «сопряжении далековатых идей»). «Смысловое разнозвучие» создается, как правило, при помощи уже известных поэтике выразительных средств.

Термины, подобные «семантическому ассонансу», только перегружают и без того уже отяжеленную индивидуальными новообразованиями поэтику. Между тем в «Словаре» не вошли некоторые важнейшие термины, связанные с теорией литературы в целом, но приобретающие специфические оттенки применительно к стихотворному искусству. В статье «Реминисценция» (стр. 240) А. Квятковский делает следующее, чрезвычайно занимательное, сопоставление стихов Маяковского и Тютчева:

Стоял — вспоминаю.  
 Был этот блеск.  
 И это  
 тогда  
 называлось Невою.

(«Человек»)

Ср.:

Опять стою я над Невой,  
 И снова, как в былые годы,  
 Смотрю и я, как бы живой,  
 На эти дремлющие воды...

... Во сне ль все это снится мне,  
 Или гляжу я в самом деле,  
 На что при этой же луне  
 С тобой живые мы глядели?

Сходство налицо. Но Маяковский не был продолжателем тютчевской традиции, к большинству стихов Тютчева, по свидетельству современников, относился сдержанно, если не холодно, а значит и эта, по-своему интереснейшая, параллель может быть воспринята двояко: не только как реминисценция, но и как конвергенция, т. е. случайное совпадение. Будь в «Словаре» представлены такие термины из области литературной приемственности, как «традиция», «конвергенция», «заимствование» и др., этот случай стихотворного уподобления, возможно, получил бы более точное истолкование. Понятно, что предъявлять автору претензии такого рода — прием, в какой-то степени запрещенный: ведь словарь назван «поэтическим», а не литературным. Но от отсутствия упомянутых выше терминов иногда страдают определения собственно стихотворных явлений. А кроме того, и сам А. Квятковский дал

повод для этого упрека, введя в свою книгу такие общелитературные термины, как «сюжет», «фабула» и т. п.

Назову еще несколько не упомянутых в «Словаре» терминов, различных по своим функциям, но одинаково заслуживающих рассмотрения: жанровые определения — «лирический цикл», «лирический дневник», «инвектива»; лингвистические термины, употребляемые в стиховедении, — «синтагма», «структура»; прочие — «лирический субъект», «стихотворный перевод», «глазная рифма».

Есть в «Поэтическом словаре» отдельные неточности. Об английской балладе в книге А. Квятковского говорится, что «это, по существу, сюжетная лиро-эпическая поэма строго строфической формы (обычно — четверостишия); строится она на фантастическом, легендарно-историческом или бытовом материале. Таковы, например, Б. о народном герое Робине Гуде. Развитие Б. в Англии приходится на 18 и особенно на 19 вв.» (стр. 56). Между тем народные баллады о Робине Гуде были созданы значительно раньше XVIII века. Фольклорные и книжные баллады в данном случае А. Квятковским не разграничиваются. Неверно утверждение А. Квятковского о том, что зачинателем баллады в русской поэзии был В. Жуковский. До него к этому жанру обращались и Карамзин, и Дмитриев, и Мерзляков.

А. Квятковский называет создателем термина «поэтическая этимология» Г. Винокура. По-видимому, термин этот возник на заседаниях Московского лингвистического кружка и прочно вошел в жаргон его участников, среди которых был и Г. Винокур. Трудно установить, кто первым сказал «э», но если обратиться к печатным источникам, то обнаруживается, что еще до появления имеющих концепционный характер трудов Г. Винокура в 1923 году (до этого им были опубликованы лишь две-три небольшие заметки) термин «поэтическая этимология» был обоснован в книге Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (написана в 1919 году, издана в Праге в 1921 году, стр. 45 и далее).

В статье «Авторская глухота» (термин, предложенный М. Горьким) А. Квятковский относит к этому явлению, под которым разумеет «явные стилистические и смысловые ошибки в художественном произведении, не замеченные автором» (стр. 10), стихи Пушкина:

«Вот испанка молодая  
Оперлася на балкон (вместо перила балкона)»

Примером «авторской глухоты» пушкинские строки можно назвать лишь по недоразумению. Это очевидный случай того, когда название части целого заменяется названием самого целого.

А. Квятковский написал цельную по концепции и замыслу книгу, и хотя она создавалась параллельно с «Краткой литературной энциклопедией», своеобразие и аналитичность авторской мысли полностью снимают вопрос о дублировании одного издания другим. Многие из того, что говорится в «Поэтическом словаре», будет еще оценено впоследствии, в конкретных работах, посвященных проблемам стиха, взято на вооружение или отвергнуто. Но самая спорность отдельных положений «Словаря» — отнюдь не недостаток, а результат пронизывающего всю книгу и заслуживающего положительной оценки стремления автора к преодолению нормативных условий и к каталогизаторской безликости.

**П. Г. ПУСТОВОЙ Т**

## НОВОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ПЕДИНСТИТУТОВ \*

В статье «Опыт истории русской литературы» В. Г. Белинский писал: «Есть три способа знакомиться с литературой и изучать ее. Первый — чисто критический, который состоит в критическом разборе каждого замечательного писателя; второй — чисто исторический, который состоит в обозрении хода и развития всей литературы: здесь обращается большое внимание на эпохи и на школы литературы, чем на отдельные действующие лица. Третий способ состоит в соединении, по возможности, обоих первых. Этот способ самый лучший».<sup>1</sup>

\* История русской литературы второй половины XIX века. Учебное пособие для пединститутов, под ред. проф. Н. И. Кравцова. Изд. «Просвещение», М., 1966, 694 стр.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 144—145.

Авторы недавно вышедшего учебного пособия для пединститутов, преподаватели кафедры русской литературы Тамбовского гос. педагогического института, избрали именно третий способ, и это дало весьма ощутимые результаты.

Композиция рассматриваемого пособия отличается стройностью, последовательностью и продуманностью. Оно состоит из введения, трех обзорных глав, в которых освещаются центральные проблемы литературы 60-х, 70-х, 80—90-х годов, 18 монографических глав и заключения. Коллектив авторов сумел обстоятельно и в доступной форме рассказать о творчестве самых выдающихся русских писателей второй половины XIX века — от Чернышевского до Чехова включительно.

Несмотря на то, что в составлении пособия принимал участие восемь авторов (Н. И. Кравцов, Б. Н. Двинанинов, С. Б. Прокудин, Л. А. Ярославцева, Л. Г. Яковлев, Г. П. Курточкина, А. А. Сухарев, А. П. Меньших), в нем нет обычного в подобных случаях методологического разнобоя. Напротив, читатель ощущает единую методологию и в освещении русского литературного процесса второй половины XIX века, и в истолковании творчества отдельных писателей. Основные методологические установки (периодизация истории литературы, определение социально-исторических факторов ее развития, национального своеобразия и общественного влияния) четко изложены во введении (автором которого является проф. Н. И. Кравцов) и выдержаны на протяжении всей книги.

Периодизация русской литературы второй половины XIX века, предложенная во введении (стр. 6), опирается на ленинскую периодизацию русского освободительного движения и соотносена с последней с учетом того, что: а) развитие литературы иногда несколько отстает от развития отражаемой ею действительности, а иногда и опережает его; б) период развития литературы трудно обозначить определенными годами, так как явления, характеризующие его, обычно зарождаются еще в предшествующий период и продолжают жить в последующий... в) развитие литературы совершается не только под влиянием социально-исторических условий, но и по особым законам, свойственным самой литературе» (стр. 4—5). Все эти положения (особенно последнее) весьма важны, так как позволяют научно постигнуть диалектику литературного процесса и определить место в нем того или иного писателя. Не менее существенным достоинством книги является конкретный подход Н. И. Кравцова, а вслед за ним и других авторов, к проблеме традиций и новаторства русской литературы второй половины XIX века. Во введении Н. И. Кравцов не ограничивается общими рассуждениями по данной проблеме, а рассматривает ее применительно к отдельным родам и жанрам литературы. Такое členение, позволяющее отграничить литературу от других форм идеологии и говорить о ней как об искусстве слова, последовательно сохраняется и в обзорных главах, где речь идет не только об идейных течениях, но и о специфике развития прозы, поэзии, драматургии и соответственно их жанров.

Поскольку пособие обращено к студентам пединститутов — будущим учителям средних школ, авторы монографических глав учитывают особенности школьного преподавания. Кроме обычного изложения творческого пути писателя, анализа его мировоззрения, значительное внимание уделяется образной системе важнейших произведений. Так, в пособии выделены особые главы, в которых рассматриваются образы Лопухова и Кирсанова, Рахметова и Веры Павловны («Что делать?»), Раскольникова («Преступление и наказание»), Наполеона, Кутузова, Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи, Николая Ростова («Война и мир»), Анны Вронской, Каренина, Левина («Анна Каренина») и т. п. Социально-психологическая характеристика отдельных героев, содержащаяся в этих главах, способствует раскрытию воспитательной роли художественной литературы.

В изложении творческого пути писателя строго соблюдается хронологический принцип и, как правило, в конце монографических глав даются общие выводы. Рекомендуемые в каждом разделе источники и пособия тщательно отобраны и расположены по единому во всей книге принципу: собрания сочинений, сборники, монографии.

Пособие написано популярно, но от этого нисколько не страдает его содержательность и научная ценность.

Следует сделать лишь несколько замечаний частного характера, которые могли бы авторскому коллективу устранить недочеты при повторном издании пособия.

Во-первых, необходимо четко разграничить понятия романтизма и романтики. Смешение этих понятий наблюдается в главе «Литература 60-х годов» (раздел «Литературные направления», стр. 40—41), где речь идет о Чернышевском и Некрасове. Здесь автор употребляет оба термина (романтизм и романтика) в одном значении («романтизм проявился в творчестве Чернышевского, особенно в описании будущего, социалистического общества» — стр. 40). Далее речь идет о романтической приподнятости, о революционно-романтической тональности романа в целом. Разумеется, в применении к Чернышевскому следует говорить не о романтизме, а о романтике (в смысле приподнятого настроения и отпоянения к описываемому). Термин же «романтизм» относится к методу изображения дейст-



вительности. Чернышевский по методу изображения действительности — реалист. Вряд ли стоит в этом случае повторять термин «романтизм», оговаривая, что «это романтизм особый» (стр. 41). Не проще ли и терминологически, и по существу употребить уже отстоявшийся термин «романтика»? Тем более, что романтика, как возвышенное, приподнятое отношение к жизни, вполне правомерна в реалистическом методе, что видно не только на примере Чернышевского, но и Тургенева, Короленко, Горького.

Во-вторых, следует устранить фактические неточности. Так, на стр. 5 утверждается, что в 1856 году «возникли два консервативных журнала — „Русский вестник“ М. Н. Каткова и „Русская беседа“ И. И. Кошелева и И. С. Аксакова». Известно, что «Русский вестник» возник как либеральный журнал и только позднее, к началу революционной ситуации, превратился в консервативный. Сам автор главы «Литература 60-х годов» ниже пишет о редакторе этого журнала М. Н. Каткове: «...журналист умеренно-либеральных воззрений в 1856—1857 гг., но с обострением социальной борьбы перешедший на сторону дворянской реакции» (стр. 36). Последнее верно и относится в такой же мере и к журналу «Русский вестник». Что же касается Кошелева, то здесь следует исправить опечатку: не «И. И.», а «А. И.» (Александр Иванович).

Роман Тургенева «Накануне» был опубликован не в «Современнике», как утверждается на стр. 30 пособия, а в «Русском вестнике» (№ 1 за 1860 год).

Натурализм не следовало бы отождествлять с бытописанием, как это делается на стр. 42. Есть бытописание реалистическое, как например во многих произведениях А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, а есть натуралистическое (П. Д. Боборыкин, Н. В. Успенский), примеры которого приводятся в пособии.

По небрежности допущены ошибки в именах героев романа Писемского «Взбаламученное море»: вместо правильного «Басардин» — «Басаргин», вместо «Петцолов» — «Петуолов» (стр. 28). Все эти незначительные промахи могут быть легко устранены при переиздании пособия.

Следовало бы также пожелать, чтобы авторы этой содержательной книги, столь последовательно характеризующей демократическую линию развития русской литературы, ее подлинную народность, сочли возможным при переиздании выделить в особую главу творчество замечательного русского поэта некрасовской школы И. С. Никитина.

Пособие для пединститутов под редакцией Н. И. Кравцова выгодно отличается от многих других книг того же жанра как своим содержанием, так и формой изложения. Эту книгу, написанную хорошим языком, прочтает с большим интересом не только студент, изучающий русскую литературу XIX века, но и любой человек, занимающийся самообразованием, любящий русскую словесность.

## Реплика

Ф. Я. ПРИЙМА

### ПОД ФЛАГОМ «НАУЧНОСТИ» И «НРАВСТВЕННОСТИ»...

В № 11 «Нового мира» за 1966 год появилась рецензия С. Кайдаш на незадолго перед тем вышедшую в издательстве «Наука» книгу О. М. Чемены о Гончарове и шестидесятнице Е. П. Майковой.<sup>1</sup>

Рецензия, как можно видеть уже по ее названию — «Размахистость и небрежность», уничтожающая, «С недоумением вспоминаешь, — пишет в своем приговоре С. Кайдаш, — что книга эта вышла в научно-популярной серии издательства Академии наук... Какова научность книги — мы видели. Может быть, ее можно назвать хотя бы популярной? Нет, не повернется язык назвать популярной книгу, написанную с такими претензиями, с такой небрежностью к фактам и таким плохим языком» (стр. 267).

В рецензируемой книге С. Кайдаш увидела одно-единственное достоинство — впервые прочитанные О. М. Чеменой несколько строк из письма Гончарова к Майковой, которые были старательно зачеркнуты писателем. Все же остальные, о чем повествует книга, по убеждению рецензента, — это домыслы, путаница, нагромождение концепционных и фактических ошибок.

Вопрос о значении взаимоотношений Гончарова с Майковой (1836—1920) для творчества писателя, как известно, не ставился ранее в науке. О. М. Чемена не только поставила эту тему, объединив вокруг нее множество архивных и полузабытых печатных сведений, но и привела привлекательные ею данные в определенную систему. В книгу исследовательницы вошло несколько опубликованных ранее ею статей, которые, заметим кстати, уже успели получить положительную оценку специалистов.<sup>2</sup> С точки же зрения С. Кайдаш, инициатива О. М. Чемены уважения не заслуживает, поскольку сам предмет ее исследования вызывает у критика сомнения. Для О. М. Чемены Е. П. Майкова — это «друг» и «участница литературных трудов писателя» (стр. 52). Эту характеристику С. Кайдаш делает предметом иронической усмешки: «Не только друг, но и участница? Это интересно» (стр. 263). «Сам Гончаров, — безапелляционно заявляет автор рецензии, — оценивал „участие“ Майковой в своих „трудах“ скромнее. „А помните, как усердно и радушно переписывали мне... программу нынешнего моего романа «Обрыв»?.. У меня еще цела переписанная Вашей рукой тетрадь“» (стр. 266). На этих словах С. Кайдаш сочла уместным оборвать цитату из Гончарова, предварительно подчеркнув слова «переписывали» и «переписанная» с несомненной целью представить Е. П. Майкову в роли скромной переписчицы. Но не поленимся продолжить цитату из Гончарова и мы прочитаем там следующее: «...я смело могу обратиться к Вам и к Вашему свидетельству, вместе с немногими другими лицами, как к участнице моих литературных замыслов. Я тогда всеверял Вам их» (стр. 53).<sup>3</sup> Вот, оказывается, как оценивал писатель роль Е. П. Майковой. Он поверял ей все свои литературные замыслы и прямо называл ее участницею последних. И вот, оказывается, к каким методам цитирования вынуждены прибегать иногда рецензенты, стоящие на страже научной точности!

С первых же строк своей рецензии С. Кайдаш, беря, как говорится, быка за рога, спрашивает: «Что же представляет собою героиня книги?» (стр. 263). И тут сразу же выясняется, что Майкову нельзя отнести к числу «героинь», так как в 1866 году она, увлекшись участником общественного движения тех лет Ф. Любимовым, оставила мужа, троих детей и ушла из дома. Это обстоятельство С. Кайдаш не преминула использовать для дискредитации Е. П. Майковой, а тем самым и для дискредитации избранной О. М. Чеменой темы. «К каким бы благородным целям ни стремился человек и какие бы высокие идеалы его ни захватывали, нам трудно видеть в нем героя, если при этом страдает наше нравственное чувство» (стр. 263), — читаем мы в рецензии. Но нуждается ли в подобных правоучениях О. М. Чемена? Ведь она писала научное исследование, а не роман с идеальным героем. И для исследовательницы Е. П. Майкова представляла интерес лишь в той мере, в какой последняя способствует нашему пониманию биографии и творчества главного «героя» — И. А. Гончарова! С. Кайдаш противопоставляет Е. П. Майковой таких шестидесятниц, как В. С. Серова и М. В. Трубникова, которые «не забывали своих обязанностей матери» (стр. 263). Но почему же автор рецензии не пополнил свой перечень именами, ну, скажем, таких видных и близко

<sup>1</sup> О. М. Чемена. Создание двух романов. Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова. Изд. «Наука», М., 1966.

<sup>2</sup> См.: «Revue des études slaves», t. 37, 1960, p. 213; t. 41, 1962, p. 222.

<sup>3</sup> В автографе письма слово «все» (всѣ) подчеркнуто писателем (Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 209 (И. А. Гончарова), ед. хр. 17, л. 40).

стоявших к литературному движению шестидесятниц, как Е. С. Гаршина и Л. П. Шелгунова? Мы твердо уверены в том, что они также никак не возвысились бы до той абсолютной «нравственности», с позиций которой С. Кайдаш судит «героиню» рецензируемой книги. Кроме того, объективно составив и прокомментировав свой перечень, автор рецензии непременно убедился бы в том, что в нарушении брачных и семейных отношений многими выдающимися шестидесятницами, а следовательно и в нарушении имп привычных нравственных норм, проявлялась некая историческая закономерность.

Уход Е. П. Майковой из семьи был полон драматизма для нее самой, для ее детей и близких. И тем не менее, не зная всех обстоятельств, побудивших ее к такому шагу, мы лишены возможности дать ему объективную нравственную оценку. Такой точки зрения придерживается О. М. Чемена, и было бы странно упрекать ее за это. Ведь даже хорошо знавший Е. П. Майкову Гончаров, хотя и пытался вернуть ее в покинутую семью, делал это, как превосходно показано в книге О. М. Чемены, с исключительным тактом и деликатностью: вмешательство в сферу интимных отношений других лиц писатель считал для себя рискованным именно в нравственном отношении. При этом Гончаров и после того, как Е. П. Майкова ушла из дома, продолжал относиться к ней с большим уважением. Что же касается В. И. Дмитриевой, Д. Н. Овсяннико-Куликовского, С. Я. Елпатьевского и других близко знавших Е. П. Майкову лиц, то для них ее нравственная «неподсудность» была вне всяких сомнений. С чувством гордости, а не осуждения вспоминал уже в начале нашего века о Е. П. Майковой ее сын Владимир Владимирович: «Мать моя, Екатерина Павловна, писательница, принадлежала к передовым женщинам своего времени... Она была одной из первых слушательниц Азарчинских курсов. С 90-х годов она устроила в Сочи у себя на квартире бесплатную общедоступную библиотеку, в которую выписывались ею газеты и журналы преимущественно левого направления».<sup>4</sup>

Мы могли бы продолжить наши возражения автору рецензии в связи с намерением выставить Е. П. Майковой неудовлетворительный балл «по поведению», но полагаем, что предвзятость мнений С. Кайдаш на сей счет и без того очевидна.

Столь же предвзятыми и несостоятельными представляются нам и успешные попытки рецензента поставить под сомнение участие Е. П. Майковой в издании «Подснежника» (1858—1862). Номинальный редактор этого журнала титулярный советник В. Н. Майков был скромным чиновником департамента внешней торговли и решительно ничем в истории русской литературы себя не обозначил, в то время как его жена выступала неоднократно как автор беллетристических и педагогических сочинений. В 1912 году корреспонденту «Московской газеты» она недвусмысленно заявила: «Журнал фактически выходил под моей редакцией» (стр. 23). И это заявление, как полагает О. М. Чемена, соответствует истине. Противоположного мнения придерживается С. Кайдаш. «Доказательств редакторской деятельности Майковой нет. Но О. М. Чемена легко их находит» (стр. 265). — провозглашает автор рецензии.

Исследовательница не имела права принимать на веру содержание интервью, которое было дано Майковой корреспонденту, так как оно было опубликовано «полубульварной дореволюционной газеткой» (стр. 265) — такова логика рассуждений С. Кайдаш. У нас не сложилось мнения, что свои аргументы О. М. Чемена «находит легко», но вот способ, при помощи которого полемизирует автор рецензии, повторно апеллируя к нравственному чувству читателя, действительно является облегченным. С. Кайдаш полагает, что интервью с Майковой было напечатано «полубульварной» «Московской правдой» (стр. 265), однако газеты под таким названием в 1912 году не существовало вовсе, интервью, как уже сказано, опубликовала «Московская газета». Выходит, что соблюсти точность значительно труднее, чем просто ратовать за нее. Но простим С. Кайдаш этот ляпсус и обратимся к ней с вопросом: на каком основании зачислила она «Московскую газету» в разряд «полубульварной» прессы? В газете активно сотрудничал Лев Никулин, печатались в ней В. А. Гиляровский, Ф. Ф. Комиссаржевский и другие, отнюдь не «бульварные» литераторы и критики. Нет, дискредитацию материалов, опубликованных в органах дореволюционной буржуазной печати, с позиций «чистейшей нравственности» мы не можем признать оправданной. На наш взгляд, достоверность сведений, напечатанных как в «безнравственных», так и в «нравственных» изданиях, должна подвергаться дополнительной проверке, сопоставлению с другими источниками и данными.

Сообщение о Майковой «полубульварной» «Московской газеты» было тогда же перепечатано отнюдь не бульварным «Нижегородским листком» и приобрело тем самым довольно широкую известность. Указание на то, что фактическим редактором «Подснежника» была Е. П. Майкова, никем (в том числе и представителями рода Майковых) не было опротестовано, оно получило, таким образом, известную апробацию, и сбрасывать его со счета только потому, что С. Кайдаш внесла «Московскую газету» в черный список, было бы и преждевременно и опрометчиво.

<sup>4</sup> Архив АН СССР, ф. 738 (В. В. Майкова), ед. хр. 17.

Автор рецензии видит небрежность О. М. Чемына также и в ее рассуждении о том, что в речи Штольца о женщине-общественнице отразились наблюдения Гончарова над Майковой и, в частности, над ее работой в журнале (стр. 47 книги). С. Кайдаш «опровергает» это рассуждение при помощи цифр и фактов. Гончаров, видите ли, не мог воспользоваться в «Обломове» наблюдениями над «Подснежником», так как журнал начал выходить только в 1858 году, а в этом году «роман был в основном закончен» (стр. 266). В этом «опровержении» налицо вопиющая небрежность. Интерес к более дробным отрезкам времени, чем год, С. Кайдаш не питает, а без этого-то затейный ею спор становится бессмысленным. Первый номер «Подснежника» вышел в самом начале 1858 года, а «Обломов» был в основном завершен осенью этого года. Следовательно, нет ничего невозможного в том, что в сентябре или октябре писатель творчески воспользовался своими, скажем, январскими впечатлениями. К тому же нетрудно сообразить, что для того чтобы выпустить первый номер нового журнала в январе 1858 года, нужно было по крайней мере месяцев за шесть до этого начать подготовительную работу. Что подготовка к изданию «Подснежника» началась не позднее, чем с середины 1857 года, можно подтвердить документально. Ходатайство В. Н. Майкова о разрешении издавать «Подснежник» рассматривалось С.-Петербургским цензурным комитетом в начале сентября 1857 года.<sup>5</sup>

Таким образом, в спорах о «Подснежнике» тенденциозность доводов и несостоятельность претензий рецензента проявились в полной мере.

Об участии Е. П. Майковой в деятельности женской «Издательской артели» О. М. Чемына говорит в своей книге как о предположении, скупо и осторожно. Один из «косвенных» для такого предположения аргументов — записка В. Н. Майкова к жене следующего содержания: «У Дюфюра особенно хвалят сочинение в 2-х частях. Ах, как я желал бы, чтобы это действительно было что-нибудь хорошее; эпизоды можно было бы отдать в „Семейные вечера“, а целую книгу издать в пользу твоих предприятий...» (стр. 24).

Увлечение естественными науками в 60-е годы прошлого века было повсеместным, усиленное внимание уделял им, в частности, и журнал «Подснежник», и поэтому вполне резонно О. М. Чемына считает, что в записке В. Н. Майкова речь идет о французском ученом Леоне Дюфюре. По-иному рассуждает С. Кайдаш: «Французский энтомолог, которому в это время было более восьмидесяти лет, насколько известно, в Петербург не ездил и, следовательно, с Майковым встретиться не мог» (стр. 266). С. Кайдаш обнаружила поразительное знание обстоятельств жизни Л. Дюфюра! Она почти доказала, что он с Майковым действительно не встречался. Но, спрашивается, была ли необходимость в такой встрече? В. Н. Майков решил перевести и издать сочинение французского ученого, так неужели же вследствие этого он непременно обязан был встретиться с ним? И кому собственно нужны эти кропотливые поиски — был или не был Л. Дюфюр в Петербурге? С. Кайдаш предполагает, что в записке В. Н. Майкова подразумевается С. Дюфюр — петербургский придворный книгопродавец и издатель. Предположение беспочвенное, так как по содержанию записки можно безошибочно заключить, что в ней подразумевается Дюфюр-сочинитель, а петербургский книгопродавец С. Дюфюр таковым не был. Последний, как следует думать, приглянулся С. Кайдаш исключительно потому, что с его именем она хотела бы связать упоминаемые в записке «предприятия» Е. П. Майковой. В отличие от О. М. Чемына, справедливо полагающей, что в записке В. Н. Майкова речь идет о предприятиях культурного характера, рецензент считает, что «„предприятия“ могли быть и иного рода» (стр. 266). Другими словами, читателю внушается ложная мысль о том, что в сообществе с книгопродавцем Дюфюром Е. П. Майкова могла участвовать в «предприятиях» чисто коммерческого толка.

Особого разговора заслуживает вопрос о том, могла ли Е. П. Майкова служить прототипом для создания образов Ольги в «Обломове» и Веры в «Обрыве», как считает О. М. Чемына. Автор рецензии решительно отвергает подобную возможность по той причине, что перед нами — «два различных женских характера» (стр. 264). Но о том, что «Ольга-День» очень далека от «Веры — таинственной Ночи» (стр. 55), пишет и О. М. Чемына. И вместе с тем исследовательница тонко и аргументированно раскрывает черты сходства между образами Ольги и Веры. Для творческого осмысления противоположности и сходства этих двух образов наблюдения писателя над судьбой Е. П. Майковой давали богатый материал. Если прообразом Ольги могла служить писателю в момент завершения «Обломова» ранняя Майкова, то «определившаяся» Майкова способствовала окончательной творческой кристаллизации образа Веры в «Обрыве». При этом исследовательница вовсе не склонна рассматривать женские образы Гончарова как зеркальное отражение их жизненных прототипов, в творческом процессе художника ее привлекают внутренняя борьба, непрекращающиеся поиски, «просеивание» и отбор жизненных впечатлений.

Излагая содержание рецензируемой книги, С. Кайдаш тратит немалые усилия

<sup>5</sup> ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 4213 (о разрешении В. Н. Майкову издания в Петербурге журнала «Подснежник»).

на то, чтобы преподнести логику и ход рассуждений О. М. Чемены в искаженном и окарикатуренном виде.

«О. Чемена считает, — пишет, например, С. Кайдаш, — что вообще „привычным методом работы писателя являлось вплетение в ткань романа жизненных наблюдений“, которые „не теряли своего соответствия конкретным фактам действительности“» (стр. 264). Здесь цитируется начало и конец фразы, а ее середина, в которой о «жизненных наблюдениях» сказано, что они «подчинялись общему творческому замыслу автора» (стр. 34), умелой рукой рецензента выбрасывается вон, поскольку рецензия ставит целью доказать, что последовательница считает Гончарова простым копировщиком с натуры.

Выхватывая отдельные слова из разных мест чужого текста, С. Кайдаш составляет из них затем свои собственные произвольные словесные конструкции, выдавая этот монтаж за цитаты из рецензируемой книги.

С. Кайдаш пишет: «„Обрыв“, как известно, не имел такого успеха в читательской среде, как „Обломов“. Находится ли это в какой-либо связи с Е. П. Майковой? Вероятно, находится, потому что, считает О. М. Чемена, „успеху“ полного „художественного воссоздания“ „некоторых характерных“ черт Майковой „в образе Веры“ мешали в „данном случае коренные различия, имевшиеся между прототипом и изображаемой героиней“» (стр. 265). Приведенная фраза весьма показательна для исследовательских приемов рецензента: она составлена из *пяти* (!) осколочных цитат, взятых с *различных* страниц книги и насильственно друг с другом соединенных для того, чтобы приписать О. М. Чемене мысль, придуманную самим критиком. На самом же деле причины неуспеха «Обрыва» рассматриваются только на стр. 108—111 книги, где, однако же, нет даже простого упоминания имени Майковой.

С. Кайдаш приписывает О. М. Чемене утверждение, будто «Гончаров совсем не случайно в окончательном тексте романа „Обломов“ отказался от похвал доброму сердцу Ильи Ильича» (стр. 265). Но такого утверждения нет в книге. «Добрлюбов... — сказано там, — обратил внимание на режущую ухо фальшь помещенного в конце 8-й главы слащаво сентиментального панегирика Обломову...» (стр. 44).

Излагая соображения О. М. Чемены относительно сходства между личностью Е. П. Майковой и образом Ольги, С. Кайдаш пишет: «Главное из них — то, что Гончаров создал этот образ за очень короткий срок, следовательно, обязательно существовал прототип — на работу художественной фантазии у автора попросту не хватило бы времени, — а так как именно в это время он дружит с Екатериной Павловной, стало быть, прообразом Ольги и была Майкова» (стр. 264). В этом изложении *главные* соображения автора книги подменяются *второстепенными*, которые в свою очередь подвергаются искажению. Ведь главным аргументом в установлении прообраза Ольги О. М. Чемена считает следующее признание самого Гончарова в письме к И. И. Лъховскому от 1 (13) августа 1858 года: «Будь мне 30 лет... я бы пал перед ней (Е. П. Майковой, — Ф. П.) на колени и сказал: „Ольга Ильинская, это ты!“» (стр. 39). Есть у исследовательницы и другие важные аргументы, через которые легко перепрыгивает С. Кайдаш, в частности, запись в дневнике Е. А. Штакеншнейдер: «Гончаров отвечал, что он его (образ Ольги, — Ф. П.) писал с натуры и что оригиналом ему служила Екатерина Павловна» (стр. 39). Принципально истолкованный О. М. Чеменой взгляд Д. Н. Овсяннико-Куликовского на Е. П. Майкову как на прообраз Ольги Ильинской (автор «Истории русской интеллигенции» высказал этот взгляд, по необходимости, в иносказательной форме) С. Кайдаш без всяких объяснений относит к числу «размашистых гипотез» (стр. 266). Другими словами, для признания хотя бы частных достоинств рецензируемой книги у автора рецензии, выражаясь его же словами, «не поворачивается язык».

О. М. Чемена останавливается не только на общих чертах сходства образа Ольги Ильинской с личностью Е. П. Майковой, но и на сближающих эти два образа деталях. Одна из них — характерное и для Ольги Ильинской, и для Е. П. Майковой увлечение каватиной Нормы из одноименной оперы Беллини. Послушаем, как пересказывает соответствующее место книги С. Кайдаш: «Ольга Ильинская хорошо поет каватину Нормы — известны также и многочисленные „отзывы о прекрасном голосе Екатерины Майковой“: так, муж называл ее голос „сладким и нежным, как дыхание ясного утра“» (стр. 264). Автором этой абракадабры, претендующей на близость к излагаемому источнику, является все же не О. М. Чемена, а С. Кайдаш, в чем нетрудно убедиться, прочитав стр. 40 рецензируемой книги. Ведь исследовательница говорит об увлечении каватиной «Casta diva» не только Ольги Ильинской, но и Майковой, далее она устанавливает, что эпизод с названной каватиной в первой редакции романа отсутствовал и, наконец, опираясь на архивные источники, говорит о том, что Гончаров любил слушать «Casta diva» в исполнении Е. П. Майковой и что с этой арпией у писателя «были связаны глубокие личные переживания» (стр. 40). Короче говоря, излагая приведенную в рецензируемом исследовании аргументацию, С. Кайдаш *старательно выбрасывает из нее самое существенное*.

В ходе своего повествования О. М. Чемена неоднократно обращается к неопубликованным воспоминаниям о Е. П. Майковой писательницы В. И. Дмитриевой.

участницы революционного движения 70—80-х годов. Заметим между строк, что развернутый в этом мемуарном источнике общий взгляд на Е. П. Майкову самым решительным образом противостоит мнению о ней автора рецензии. Дмитриева характеризует Майкову как одну из тех «богатых натур», которые «будят спящих, подталкивают равнодушных» (стр. 50) и т. д. Передает Дмитриева в своих воспоминаниях и рассказы Майковой о ее встречах с Чернышевским и Добролюбовым, с которыми она познакомилась у одной из своих подруг (в консервативной семье Майковых такие встречи, разумеется, не могли иметь места). При этом Майкова, свидетельствует Дмитриева, — с присущей ей скромностью «говорила, что *в их присутствии* (Чернышевского и Добролюбова, — Ф. П.) *чувствовала себя до того маленькой и глупой, что не решалась вмешиваться в разговор*» (стр. 26). Из ярких воспоминаний заслуженной писательницы С. Кайдаш сочла уместным процитировать только подчеркнутые нами слова, приписав их при этом не Майковой, а О. М. Чеме́не. Естественно, что подобного рода цитирование искажает образ Майковой и ставит в невыгодное положение автора цитируемой книги, но, как нам кажется, не делает оно большой чести и рецензенту.

После сказанного выше искусственным представляется нам негодование С. Кайдаш на то, что О. М. Чеме́на будто бы допускает непростительную небрежность в цитировании источников, искусственным потому, что оно не подкреплено фактами, так как единственный приводимый в рецензии пример небрежного цитирования (в цитате из Тургенева вместо слова «скобу» напечатано лишнее слово «скобу») несомненно относится к разряду опечаток, а не к способу или качеству цитирования в собственном смысле этого слова.

В своей рецензии С. Кайдаш отмечает (правда, в очень редких случаях) не только мнимые, но и действительные промахи в книге. Так, например, О. М. Чеме́на утверждает, что Добролюбов указывал на растянность первой части «Обломова», и рецензент справедливо сомневается в правильности такого утверждения. «Он, если хотите, действительно растянул», — говорил о романе Гончарова критик, но вслед за этим разъяснял правомерность этой растянности.

На стр. 91 своей книги О. М. Чеме́на утверждает, что «письма Е. П. Майковой к Гончарову, по свидетельству А. И. Трейгута, были сожжены им вместе с другой перепиской». Утверждение явно неточное, как справедливо указывает рецензент, ибо А. И. Трейгут, рассказывая о том, как в конце 80-х годов Гончаров сжигал свои бумаги и письма, не говорит специально о том, что среди других бумаг писателя сжег и письма к нему Майковой.

Справедлива отчасти также мысль рецензента о том, что в процессе установления сходства героев Гончарова с их реальными прототипами исследовательница загружает порою свое повествование излишними подробностями.

Можно найти долю истины и в замечаниях рецензента о языке и стиле обсуждаемой книги (стр. 266). Одна из приведенных в качестве примера фраз («Драматический накал нарастает до тех пор, пока сраженная издателем букетом героиня не падает без чувств на ковер») действительно обращает на себя внимание своей витиеватостью. Что же касается остальных трех образцов («Гнусавые шакалы вестерпимо воют у изгородей», «Историю дописала сама революция, склонившая над могилой шестидесятницы свои знамена со своими лозунгами» и «О своем упадочном во всех отношениях настроении он пишет...»), то они не кажутся нам однозначными; рецензент привлекает их для того, чтобы искусственно увеличить размеры своего «обвинительного заключения». Стилистические замечания С. Кайдаш были бы, разумеется, более эффективны, если бы ее собственный стиль отличался большей строгостью и правильностью, что, к сожалению, отсутствует. Так, например, не по-русски звучит употребляемый рецензентом на стр. 267 оборот «небрежность к фактам»; отсутствует логическая и синтаксическая связь между фразами в предпоследнем абзаце рецензии и т. д. Но, повторяем, доля истины в замечаниях рецензента о языке и стиле книги О. М. Чеме́ны несомненно есть.

Вместе с тем С. Кайдаш решительно порывает с истиной, когда она от частных, как правило, неудачных суждений переходит к обобщениям, вроде следующего: «Трудно перечислить все погрешности, фактические неточности и просто ошибки в книге» (стр. 266).

Мы намеренно проанализировали все критические замечания рецензента, чтобы предоставить возможность читателю самому взвесить их как в количественном, так и в качественном отношении. Не станем также заниматься здесь подсчетом количества промахов и фактических ошибок, допущенных рецензентом в его небольшом по объему сочинении. Для нас важнее принципиальная сторона вопроса.

В принципе же рецензия С. Кайдаш ставит перед собою цель дезориентировать читателя, заслонить существо поставленных О. М. Чеме́ной историко-литературных проблем неуместными сентенциями о нравственности, передержками и натяжками, ничем не подкрепленной претенциозностью, необоснованными и предвзятыми выводами.



# Х Р О Н И К А

## ТРЕТЬИ БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЕРЕВАНЕ

(28—30 ноября 1966 года)

Очередные, третьи, Брюсовские чтения были приурочены к 50-летию со дня выхода в свет знаменитой антологии «Поэзия Армении», сыгравшей исключительно важную роль в истории армянской общественности и в ознакомлении русской и европейской читательской аудитории с неведомыми им до того времени шедеврами поэзии армянского народа.

Поводом к изданию этой прославленной книги послужили трагические события в жизни армянского народа в первые годы первой мировой войны. К этому времени некогда целостная территория Армении была разделена на две части: Восточная Армения, до второй четверти XIX века входившая в состав Персии, была освобождена русскими войсками в 1828 году, и по Туркманчайскому договору Ереванское и Нахичеванское ханства были присоединены к России, тогда как Западная Армения, захваченная турками в XVII веке, осталась под властью Турции. Положение западных, или турецких, армян было крайне тяжелым. Оно особенно ухудшилось к концу XIX века: в 1895—1896 годах по приказу «кровавого султана» Абдул-Хамида была организована резня армян в городах и селах Турецкой Армении. По вполне достоверным сведениям, были уничтожены сотни тысяч армян. Еще в большем размере избиение армян произведено было в 1915—1916 годах: до одного миллиона было вырезано, столько же было изгнано в пустыни Аравии; армянское население бросало на произвол судьбы свое имущество, пытаясь бегством спасти жизнь. Россия приняла в это время более 300 тысяч западных армян.

Вполне естественно, что события в Турецкой Армении потрясли армян России. В Тбилиси, Баку, Ереване и других городах возникли комитеты по оказанию помощи армянским беженцам. Особенно важную роль сыграл в то время Московский армянский комитет, наметивший и быстро реализовавший ряд практических мероприятий по оказанию материальной помощи беженцам. Одним из таких мероприятий Московского армянского комитета было издание литературного сборника — испытанное средство русской интеллигенции для по-

лучения необходимых денег. Еще в первой половине XIX века группы передовых литераторов стали издавать сборники «с благотворительной целью», участники которых отказывались от гонорара; весь чистый доход (после оплаты типографских и прочих расходов) поступал лицу или учреждению, в пользу которого издавался сборник. Так, в 1841—1842 годах был издан в трех частях сборник «Русская беседа» — «в пользу А. Ф. Смирдина»; в 1844 году вышел сборник «Литературный вечер» — в пользу семейства литератора В. В. Пассака; «Ярославский литературный сборник» (1849) был издан для оказания помощи местным детскому приюту и дому призрения, и т. д. Особенно много таких благотворительных изданий появилось в последней трети XIX и начале XX века («Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины», 1876; «Помощь братьям. Литературный сборник в пользу пострадавших от наводнения в Галиции и в Привислянском крае», 1884; «Помощь Вологодский сборник в пользу пострадавших от неурожая», 1892; «Помощь голодающим», 1892; «В пользу воскресных школ», 1894; «Помощь голодным», 1899—1900; «Помощь пострадавшим от неурожая», 1899—1900; «Помощь пострадавшим от неурожая Самарской губернии», 1900, и т. д.).

Среди этих многочисленных благотворительных сборников должно обратить внимание на выдержавший два издания большой сборник «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» (1897, 1898), в котором приняли участие Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Н. Н. Златовратский, А. Ф. Кони, К. А. Тимирязев, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. М. Жемчужников, К. Д. Бальмонт и др.

Несомненный материальный и общественный успех «Братской помощи пострадавшим в Турции армянам» послужил явной причиной возникновения в недрах Московского армянского комитета в 1915 году идеи издания аналогичного сборника. Однако в отличие от пестрого и неравноценного содержания «Братской помощи» организаторы нового сборника решили придать ему иной характер. Предполагалось было создать ан-

тологию армянской поэзии с древнейших времен и до начала XX века включительно, с целью познакомить русского читателя с духовной жизнью того народа, в пользу которого издавался этот сборник.

Чтобы придать своему начинанию большую общественную авторитетность, Московский армянский комитет обратился с предложением к А. М. Горькому с просьбой возглавить издание «Поэзии Армении». Занятый подготовкой «Сборника армянской литературы», близкого по своему характеру к замыслу Московского армянского комитета, М. Горький отклонил сделанное ему предложение и рекомендовал обратиться к В. Я. Брюсову как наиболее авторитетному русскому поэту, способному справиться с этой работой. После некоторого колебания Брюсов согласился, но поставил условием помочь ему в ознакомлении с армянским языком и культурой. Впоследствии поэт писал: «... работа, начатая мною неохотно, принятая мною как одна из очередных литературных задач, какие мы, писатели по профессии, должны бываем иногда выполнять, постепенно превратилась для меня в заветное, страстно-любимое дело, которое заняло все мои помыслы, которому я уже мог отдаться, и не мог не отдаться всей душой» (Поэзия Армении. [М.], 1916, стр. 6). В результате тщательного, глубокого изучения армянского фольклора и художественной литературы Брюсов пришел к выводу, что «знакомство с армянской поэзией должно быть обязательно для каждого образованного человека, как обязательно для него знакомство с эллиническими трагиками, с „Комедией“ Данте, драмами Шекспира, с поэмами Виктора Гюго» (там же, стр. 9).

Подготовленная Брюсовым «Поэзия Армении», к участию в которой он привлек в качестве переводчиков А. Блока, В. Иванова, К. Бальмонта и других крупных русских поэтов тех лет, произвела на современников исключительное впечатление. Кроме своих замечательных переводов, Брюсов поместил в антологию вступительный очерк, озаглавленный «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков». Это — целая книга (более 5 печ. л.), сохранившая и до наших дней всю свежесть, оригинальность и глубину поэтического прозрения и научной точности ее великого автора. По антологии «Поэзия Армении» с духовной культурой армянского народа знакомились и продолжают знакомиться многочисленные русские читатели и читатели других народов.

Книга, задуманная в качестве традиционного «литературного сборника с благотворительной целью», вышла далеко-далеко за предначертанные пределы. Она стала замечательным памятником русско-армянской дружбы, свидетельством

бескорыстной дружбы народов. Но — еще больше. В трагические для армянского народа годы «Поэзия Армении» была вдохновляющим источником веры в неистощимую мощь национального гения, веры в будущее. Книга Брюсова была, таким образом, энергичным призывным кличем бодрости и мужества, обращенным к истекающему кровью армянскому народу. Она переросла рамки литературного явления и стала фактором политического и психологического развития народа Армении. И эту неопенимую заслугу Брюсова признало правительство Армянской ССР, присвоившее ему в 1923 году в связи с его 50-летием звание народного поэта Армении. Кстати, это было первое вообще в СССР присуждение этой высокой награды.

Из сказанного явствует, что полувекковой юбилей «Поэзии Армении» — не просто очередная литературная дата. Для современной Советской Армении 50-летие этой антологии — благодарный повод подтверждения заключительных слов Брюсова во вступительном очерке. Поэт писал: «Парефразируя слова Тургенева, мы можем сказать с твердым убеждением: „Нельзя верить, чтобы такая поэзия не была дана народу с великим будущим“...» (там же, стр. 90). Колоссальные экономические, политические и культурные успехи АрмССР за 50 лет советской власти — блестящая иллюстрация к вещицу предвидению Брюсова.

Третьим Брюсовским чтением предшествовало 26 ноября 1966 года торжественное заседание, посвященное 50-летию со дня выхода в свет «Поэзии Армении» как замечательного памятника русско-армянских литературных и культурных связей. Организованное Министрством высшего и среднего специального образования АрмССР, Академией наук АрмССР и Союзом писателей Армении в великодушном актовом зале нового здания Ереванского университета, это торжественное заседание прошло при огромном скоплении посетителей и имело большой успех.

Во вступительном слове министр высшего и среднего специального образования АрмССР А. Асланян кратко обрисовал роль В. Я. Брюсова в истории русско-армянских культурных связей и заявил, что армянский народ гордится тем, что Армения стала ведущим центром по изучению жизни и творчества Брюсова. «Брюсовские чтения», — закончил свое выступление тов. А. Асланян, — стали у нас прочной традицией, и мы всемерно будем развивать эту благородную традицию.

В ярком слове «Поэзия Армении» — памятник дружбы русского и армянского народа» секретарь Союза писателей Армении поэт Рачия Ованесян охарактеризовал роль Брюсова в издании прослав-



ленной антологии. «Творчество и общественная деятельность Брюсова, — сказал тов. Ованесян, — яркий пример подлинного интернационализма. Они ставят его в один ряд с такими большими друзьями армянского народа, какими были Байрон, Грибоедов, Нансен, Верфель. Имя Брюсова особенно дорого нам именно потому, что он с огромным талантом показал русскому и другим народам наше духовное богатство — армянскую поэзию».

В докладе члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова «Проблемы национальных культур в понимании Брюсова» проводилась мысль, что «Поэзия Армении», помимо своей непосредственной задачи — раскрыть изумительные богатства армянской поэзии и культуры, дает очень много для понимания особенностей трактовки Брюсовым проблемы национальной культуры, а еще точнее — философии истории как армянского, так и каждого народа вообще. Брюсов не представлял себе отдельно существующих национальных культур в виде каких-то внутренне замкнутых единиц. Чем больше народы общаются между собой, тем более оригинальным и ярким становится каждый из них. В понятие национальной культуры поэт вводил всю совокупность явлений социально-экономической, политической и идеологической жизни каждого народа. Каждый поэт, в понимании Брюсова, в какой-то мере отражает современный ему этап национальной культуры и вносит нечто свое в ее дальнейшее развитие.

Далее докладчик показал отражение этих идей Брюсова в его поэтической и научной деятельности, особенно подчеркнув, что в образах исторических и мифологических личностей («Любимцы веков», «Правда вечная кумиров» и пр.) поэт стремился очертить также и их национальный характер.

Как историк-мыслитель, Брюсов считал, что своеобразие национального «духа» зависит от совокупности исторических условий возникновения данного народа и его реального бытия. Заключительная часть доклада П. Н. Беркова была посвящена раскрытию этих теоретических принципов в работах Брюсова по истории армянского народа и армянской литературы и в цикле классических стихотворений, озаглавленном постом «В Армении».

Свой доклад П. Н. Берков закончил никогда еще не цитировавшимися словами М. Горького из письма к Брюсову от 23 февраля 1917 года: «Вы — смелый, и Вы — поэт божьей милостью, что бы ни говорили и ни писали люди „умственные“». С 28 ноября начались собственно Брюсовские чтения, проводившиеся в Доме одного из министерств АрмССР.

Так как данные Брюсовские чтения были посвящены 50-летию со дня выхода

в свет «Поэзии Армении», значительная часть докладов анализировала ряд проблем, связанных с изучением истории создания антологии и ее литературно-общественной роли. К этой группе докладов относятся выступления А. П. Макинцяна — «К истории создания антологии „Поэзия Армении“», канд. филолог. наук И. Р. Сафразбеяна — «Русские поэты-переводчики антологии „Поэзия Армении“», канд. филолог. наук К. В. Айвазяна «О некоторых переводчиках антологии „Поэзия Армении“», А. Л. Сахарова — «К проблеме международного влияния антологии „Поэзия Армении“», А. М. Давтян — «Ю. Веселовский и „Поэзия Армении“». Особенно ценен был доклад А. П. Макинцяна, дочери одного из активных участников Московского армянского комитета литературоведа П. Н. Макинцяна, преподававшего Брюсову армянский язык и фактически отобравшего постпешский материал, вошедший в антологию. Доклад А. П. Макинцяна был построен сплошь на интереснейших неизданных документах из архива отца.

Ряд докладов был посвящен темам, связанным с деятельностью Брюсова-переводчика как с армянского, так и с других языков. Особенно интересны были доклады и сообщения доктора филолог. наук К. Н. Григорьяна — «Принципы брюсовского метода перевода поэм Ов. Туманяна», канд. филолог. наук М. Л. Мирза-Авакян — «О работе Брюсова над переводом „Romances sans paroles“ Верлена», канд. филолог. наук А. Е. Маргарян — «Брюсов и Рене Гиль», канд. филолог. наук Е. А. Алексанян — «Брюсов в Антоколийский — переводчики поэмы А. Исаакяна „Абул-Ала-Маарп“», канд. филолог. наук Е. П. Тиханчевой — «Брюсов — переводчик Р. Пагкяна». Исключительный успех выпал на долю чешской исследовательницы, сотрудницы Института востоковедения АН ЧССР Людмилы Моталовой, блестяще владеющей армянским языком; она выступила с докладом «Брюсовский перевод поэмы А. Исаакяна „Абул-Ала-Маарп“».

Как и на предыдущих Брюсовских чтениях, большой интерес вызвал тонкий и глубокий доклад проф. Т. С. Ахуняна. На этот раз выступление старейшего и популярнейшего армянского литературоведа было озаглавлено «Брюсов и Терян»; в докладе были высказаны любопытные соображения о художественной природе символизма как литературного течения. Доклады проф. О. Т. Ганалаяна — «Поэты Армении и Валерий Брюсов», проф. М. В. Арзуманяна — «История армянского народа в освещении В. Я. Брюсова», научного сотрудника Архивного управления Ю. М. Паяна — «Об одном переводе „Вступительного очерка“ В. Брюсова на армянский язык» и канд. филолог. наук М. Л. Атабекян — «Брюсов о поэзии средневековой

Армении» содержали полезные и интересные материалы, наблюдения и соображения.

Небольшой, но превосходный доклад «Брюсов и немецкая культура XVI века» прочел проф. Б. И. Пуришев (Москва). Насыщены материалами были доклады чешского переводчика Брюсова Иржи Гонзика — «Брюсов и чешская литература» и канд. филолог. наук В. А. Лазарева (Москва) — «Брюсов в чешской печати 1900—1917 годов». Доклад И. С. Поступальского (Москва) «Брюсов и французская литература» был заменен его же докладом «Белорусский поэт Максим Богданович и В. Брюсов»; докладчику очень удался литературный портрет одного из классиков белорусской литературы М. Богдановича, глубоко оригинального поэта, блестяще владевшего белорусским поэтическим языком и виртуозно творившего белорусскую версификацию. Вполне убедительны были соображения докладчика о роли примера Брюсова — поэта-экспериментатора в деятельности М. Богдановича. Канд. филолог. наук Б. М. Сиволов говорил о Брюсове-переводчике и редакторе украинских поэтов. О затерянном переводе В. Брюсова «Оды Галлея Ньютоу» (с латинского) сообщил канд. филолог. наук К. С. Герасимов.

Несколько выступлений было посвящено деятельности кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова при Ереванском педагогическом институте русского и иностранных языков (Н. С. Оганян), врагам и друзьям мемориального кабинета Брюсова в Москве (Е. В. Чудецкая) и плану создания Музея В. Я. Брюсова в Москве (М. С. Пашернов).

Наиболее важным выступлением на третьих Брюсовских чтениях несомненно было сообщение заведующей отделом издания классиков издательства «Художественная литература» канд. филолог. наук Н. Н. Акоповой (Москва) о плане издания девятитомного собрания сочинений Брюсова. Из текста сообщения видно, что издательство отдаст себе отчет в трудностях и сложностях издания, добросовестно, вдумчиво относится к организации работы и искренно стремится заручиться поддержкой всех заинтересованных изучением творческого наследия В. Я. Брюсова. От всей души пожелаем успеха этому долгожданному изданию.

К Брюсовским чтениям ереванское издательство «Айгирк» выпустило второе, дополненное, издание «Поэзии Армении».

В дни юбилея перед зданием Ереванского педагогического института русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова был торжественно открыт памятник поэту.

Третьи Брюсовские чтения — еще одно яркое свидетельство того глубокого и все возрастающего интереса к Брюсову, о котором я говорил в отчете о первых и вторых чтениях. Оно наглядно показывает постепенную переоценку «традиционных» взглядов на творчество Брюсова, сложившихся в 10—20-х годах нашего века и бездумно-некритически повторяемых некоторыми «умственными» литературоведами и сейчас.

Следующие Брюсовские чтения предполагается в Москве в 1968 или 1969 году.

П. Н. БЕРКОВ

## ДВА ЮБИЛЕЯ

Очередная конференция по литературе XVIII века, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, была приурочена к исполняющемуся в 1966 году 150-летию со дня смерти Г. Р. Державина и 200-летию со дня рождения Н. М. Карамзина и посвящена литературному наследию этих крупнейших русских писателей. Она привлекла большое внимание литературоведов страны. С докладами и сообщениями на конференции, кроме ленинградских исследователей, выступили ученые Москвы, Киева, Тарту, Казани, Львова, Томска.

Открывая конференцию, член-корр. АН СССР В. Г. Базанов коснулся общих проблем, которые возникают при изучении литературного процесса на рубеже XVIII—XIX веков, и прежде всего вопроса о судьбе русского классицизма.

Выразив несогласие с исследованиями, для которых русский классицизм как направление не существует, он указал на необходимость более глубокого изучения национального своеобразия русской разновидности классицизма и его взаимоотношений с другими литературными направлениями — барокко, сентиментализмом, романтизмом, реализмом. Однако, подчеркнул В. Г. Базанов, творчество выдающихся писателей-классиков, таких, как Державин, было шире требований господствующего стиля той эпохи и намечало пути дальнейшего развития литературы. Поэтому больше внимания следует уделять изучению самобытности писателей XVIII века и их роли в создании литературы XIX века.

Член-корр. АН СССР П. Н. Берков в докладе «Державин и Карамзин в ли-

тературном движении конца XVIII века» отметил несколько схоластический характер споров о литературной позиции тех или иных представителей литературы XVIII века. Поскольку культура народа является результатом совокупной деятельности многих художников и ученых, невозможно связывать возникновение литературного направления с каким-либо конкретным лицом, тем более, что в России XVIII века отсутствовало понятие литературного направления и стихийный литературный процесс не осознавался современниками в категориях, усвоенных последующей наукой. Более плодотворным является исследование исторической роли писателя в формировании общественного сознания, а в этом отношении Державин и Карамзин, выразители разных стилистических тенденций, оказывались необыкновенно близки. Докладчик указал, что современники высоко оценивали гражданские мотивы поэзии Державина, критическое отношение поэта к современной действительности. Это нашло отражение в думе Рыльева «Державин», отзывах Вяземского и Мерзлякова. Нравственный идеал, образ поэта-гражданина, созданный Державиным, оказал сильное влияние на формирование русской гражданской лирики. Карамзин также был примером писателя, который всей своей жизнью и творчеством утверждал независимость литературы от официальной идеологии, ее право и обязанность воспитывать общество. Насыщенность задач литературоведения, по мнению П. П. Беркова, является окончательный пересмотр концепции о Державине как «певце Екатерины» и изучение этических воззрений Карамзина.

Доктор филолог. наук Л. И. Кулакова выступила с докладом «Эстетические взгляды Державина», где показала сложное взаимодействие различных литературных тенденций эпохи в творчестве поэта. В общем плане Державин-теоретик оставался в рамках классицизма, когда решал вопрос о соотношении «истины» и художественного вымысла в искусстве, о «подражании природе» и «правдоподобию». Однако, развивая вслед за Юнгом учение об индивидуальности поэтического гения и в связи с этим проявляя широкую терпимость к разным художественным манерам, он противостоял теоретикам классицизма типа Н. П. Николаева, которые защищали единый для всей литературы идеал прекрасного, определяемый «хорошим вкусом», требовали строгой регламентации жанров и соблюдения правил в рамках нормативной эстетики Буало. Коснувшись влияния Батте на Державина, Л. И. Кулакова отметила, что они расходились в понимании «блага и красоты» как цели искусства. Объясняя «прекрасное» как активный элемент искусства, воспитывающий человека, Державин сближался с английской (Шефтс-

бюри) и немецкой (Зульцер) эстетикой, а из русских писателей с М. Н. Муравьевым и, отчасти, с Радищевым. Тезис Державина «писатель — народной толпы просветитель» сыграл важную роль в демократизации литературы. Наиболее существенным в эстетике Державина было, однако, то, что он первый из поэтов XVIII века четко сформулировал мысль о национальном характере литературы и на практике заявил о себе как о поэте, специфически русском по языку и мышлению.

С точки зрения кандидата филолог. наук И. З. Сермана, изложенной в докладе «Державин и литературные направления его времени», многообразие державинской поэзии, многообразие веяний, ею воспринятых, не разрушают единства его эстетического идеала. На всем протяжении жизни Державин оставался верен представлению об античном искусстве как вечном эталоне прекрасного. Наиболее показательны в этом отношении его анагронические стихотворения, в которых, несмотря на всю русифицированность образной системы и лексики, античность остается в представлении поэта мерилом красоты для национально-русского содержания. Таким образом, для Державина сохранило всю силу основное положение эстетики классицизма — представление о единой для всех времен и народов художественности. Кажущееся смешение литературных методов у Державина на самом деле выражает лишь многообразие его литературных интересов — явление, не чуждое писателям русского классицизма и до Державина.

Сообщение В. А. Запалова «Державин и проблемы русской рифмы XVIII века» содержало результаты большой работы об эволюции рифмы в связи с общелитературными процессами в XVIII веке.

Конгломерат разнообразных способов рифмовки, характерный для народной и силлабической поэзии, был упорядочен поэтами русского классицизма, причем основным типом рифмы была признана точная рифма. Впоследствии на общем фоне выделились сумароковская школа точной (французской) рифмовки, применявшейся преимущественно в средних жанрах, и школа Ломоносова и его последователей, допускавшая свойственную виршевой поэзии усеченную рифму (церковно-славянскую форму слова) как показатель высокого поэтического слога. Попытки создания поэзии, национальной по форме, — «русского стиха» — во второй трети XVIII века вызвали широкое использование ассонанса и приблизительной рифмы, типичных для народной поэзии и употреблявшихся в низких жанрах.

Державин, встав на путь разрушения системы жанров классицизма, одновременно отказался и от соблюдения соответствия между типом рифмовки и

жанром произведения. Продолжая употреблять типы рифм в их общераспространенной эстетической функции, как показатель высокого, среднего и низкого слога, он вместе с тем применял самые разнообразные виды рифмовки в одном произведении в соответствии с конкретными художественными задачами.

Судьбе наследия Державина в русской поэзии XIX века были посвящены доклады доктора филолог. наук Г. П. Макогоненко «Державин и Пушкин» и кандидата филолог. наук Е. А. Маймина «Державинская традиция и философская поэзия 20—30-х годов XIX века», связанные общей проблемой развития русской поэзии в начале XIX века.

Г. П. Макогоненко отметил, что отношение Пушкина к Державину долгое время рассматривалось в основном на матерпале раннего творчества поэта и сводилось к накоплению, а не объяснению фактов. Широко распространенная концепция утверждает, что период учебы у Державина закончился для Пушкина в 1825 году и сменился категорическим отрицанием державинской поэзии. В рамках этой концепции Державин рассматривается как поэт-классик, в творчестве которого нашли отражение предромантические черты. Начиная свой путь как романтик, Пушкин, естественно, овладевал опытом своих предшественников. Однако на пути к реализму, основоположником которого явился Пушкин, ему не на кого было опереться в прошлом. Более того, главной опасностью для утверждавшегося реализма были именно такие прославленные авторитеты прошлого, как Державин, чуждые «поэзии действительности».

Истинное отношение Пушкина к Державину противоречит этой схеме. Факты свидетельствуют, что в 1825 году Пушкин не выносил окончательного приговора Державину, но требовал подлинно исторической оценки его творчества с позиций побеждающего реализма. С 1825 года начинается более высокий и плодотворный этап установления Пушкиным связей со своими предшественниками и Державиным прежде всего.

В 30-е годы Пушкин в своих художественных произведениях будет ясно и многократно ссылаться на опыт и пример Державина, определяя, что он понимает под «золотом» его творчества: сближение поэзии с действительностью, освобождение от правил нормативной эстетики, открытие красоты реальной жизни, смелое изображение обыкновенного. Пушкин в эти годы особо подчеркивает свою связь с художественными открытиями Державина. Державин для него — поэт, стоящий у «начала» новой литературы, в его поэзии и эстетическом новаторстве — «корни» современной поэзии жизни действительной.

Е. А. Маймин рассматривал обращение Пушкина к державинской поэтике как проявление более широкого движе-

ния, начатого кружком Любомудров, движения за создание поэзии мысли. Шевырев, Хомяков и Тютчев сознательно обращались к опыту Державина, считая его первым русским поэтом-философом и в этом отношении своим предшественником. Любомудрам был чужд смысл философии Державина, но особый интерес представляли выработанные им формы стиха, способного вмещать «высокое» содержание. «Высокий» язык оды Державина был ими противопоставлен стиховой норме поэтов пушкинской плеяды как язык богов и пророков, единственно приемлемый для поэзии, поднимающейся над земным и конкретным миром в мир идей. Е. А. Маймин подчеркнул, что использование державинской образной системы и лексика распространяется в 1830-е годы почти исключительно на философские и родственные им поэтические жанры. Это использование было в достаточной степени свободным и открывало новые перспективы для развития поэтического слова.

Проблема литературной преемственности была затронута также в обстоятельном обзоре кандидата филолог. наук Е. Н. Кононко «Державин в восприятии советских поэтов».

На конференции были также заслушаны содержательные выступления доктора филолог. наук А. В. Позднева («Песенная традиция в поэзии Державина»), сообщившего о своих разысканиях в области песенного репертуара, который мог быть знаком молодому Державину, и И. Ф. Мартынова («Державин — сотрудник „С.-Петербургского вестника“»), обнаружившего новые материалы о литературной позиции журнала и его редакторе Г. Л. Брайко. С развернутым сообщением «„Анакреонтика“ Державина» выступил Г. Н. Ионин.

Достаточно разнообразно было представлено на конференции и творчество Карамзина. Оригинальную трактовку своеобразия художественного метода Карамзина предложил доктор филолог. наук Ю. М. Лотман, выступивший с докладом «Понятие реальности у Карамзина». Как указал докладчик, выяснение своеобразного значения этого ключевого понятия позволит конкретизировать общепризнанное положение о связи метода Карамзина с философией субъективизма. Устанавливая менявшийся смысл термина при помощи анализа понятий, противопоставляемых ему Карамзиным в разные периоды литературной деятельности, Ю. М. Лотман пришел к заключению, что отправной точкой эволюции понятия «реальность» было просветительское противопоставление естественного (природного) и неестественного (созданного человеком). В связи с этим Карамзин для первого большого литературного произведения сознательно избирает жанр «Писем русского путешественника», что дает ему возможность показать действительность в конкретных событиях и ли-

цах, вместо того чтобы, как было принято, в серьезной прозе XVIII века, иллюстрировать фактами умозрительную философскую систему.

В повестях Карамзина 1790-х годов понятие «реальность» как представление о многогранной жизни противопоставляется всевозможным системам морали и гражданственности. В силу многоликости жизни от писателя нельзя требовать суда над ней; оценить жизненную ситуацию может только философ-моралист, ибо лишь созданный человеком мир нравственности имеет незыблемую форму.

Крах просветительских воззрений Карамзина после поражения французской революции и захвата власти Наполеоном приводит писателя к сопоставлению государственности — как трезвой реальной политики и нравственности — как несбыточных философских утопий справедливого переустройства общества. А уже к началу работы над «Историей государства российского» у Карамзина складывается понятие государства как устойчивого традиционного начала, как органически сложившейся формы жизни народа, в отличие от форм, предлагаемых философами и прожектерами.

Специфика эволюции Карамзина, по мнению Ю. М. Лотмана, заключалась в том, что он видоизменял, а не отбрасывал свои ранние концепции. Основное противопоставление несистемы (реальности) — теоретическим системам с отрицанием систематики, обедняющей живую действительность, было характерно для всего творчества Карамзина. Начиная с ранних опытов и до «Истории государства российского» он искал такой объективный материал и структуру текста произведения, которые позволили бы ему выйти за пределы неизбежного авторского произвола, пытался занять позицию «антитеоретика» и «антиидеолога».

Более традиционная точка зрения на формирование эстетики так называемой карамзинской школы была представлена в сообщении кандидата филолог. наук К. А. Назаретской «К проблеме формирования сентиментализма в предкарамзинскую эпоху». Отодвигая возникновение характерных для сентиментализма мотивов в 1760-е годы, она показала их становление в творчестве Хераскова, поэтов его школы, в мasonicкой литературе и журналистике. Такими составляющими для сентиментализма она считает отказ от гражданской тематики, интерес к психологии изолированной личности, разработку психологизированного пейзажа, обращение к вымыслу и фантастике.

Доктор филолог. наук В. Д. Левин в докладе «О карамзинских правках в текстах М. Н. Муравьева» использовал этот материал, чтобы показать, насколько осознанной и принципиальной была ка-

рамзинская реформа «слога». Карамзин-редактор последовательно исключал из произведений своего единомышленника и предшественника архаическую лексику и перерабатывал синтаксис в соответствии с общепринятой литературной нормой начала XIX века. Индивидуальное различие стилистических принципов Муравьева и Карамзина наблюдается в интерпретации Карамзиным элементов высокого стиля. Правка Карамзина показывает, что он вовсе не чуждался употребления церковно-славянской лексики там, где она была стилистически оправдана, и создал свой собственный «высокий стиль», построенный на ее использовании.

Ряд сообщений, заслушанных на конференции, касался связей Карамзина с зарубежными литературами.

Большой интерес вызвало сообщение В. Э. Вацура «Литературно-философская проблематика повести „Остров Борнгольм“». Автор высказал предположение об использовании в этой «загадочной» повести мотивов, распространенных в современной Карамзину западной «готической» литературе, таких, как «женщина в подземелье», тема incestа, образы героя-злодея и загадочного средневекового замка. Но традиционную просветительскую проблематику «готического» романа Карамзин осложнил изображением противоречия между законами природы и законами нравственности — антиномии, которую Карамзин не решает и решить не в состоянии.

Сообщение Т. А. Быковой «Переводы Карамзина на иностранные языки и отклики на них в иностранной периодике» представляло подробный библиографический обзор, в котором был поставлен вопрос о прижизненной известности Карамзина за рубежом и об оценке произведений русского сентиментализма зарубежной критикой.

Кандидат филолог. наук З. Г. Розова в сообщении «„Бедная Лиза“ Карамзина и „Новая Элоиза“ Руссо» попыталась интерпретировать повесть Карамзина как сюжетный вариант взаимоотношений Юлии д'Этанж и Сен-Пре, хотя и не могла отрицать, что, перенося сюжет на русскую почву, Карамзин проявил в его обработке большую творческую самостоятельность.

Новые факты об интересе Карамзина к немецкой новеллистике приводились в сообщении кандидата филолог. наук Н. Д. Кочетковой «Карамзин и Антон Валль», обратившей внимание на помещенные в «Московском журнале» переводы выступавшего под этим псевдонимом писателя Хр. Гейне.

Типу литературного журнала, созданного Карамзиным, были посвящены выступления кандидата филолог. наук В. Г. Березиной «Карамзин в истории русской журналистики» и кандидата филолог. наук М. А. Брисмана «Критическая библиография в деятельности

Карамзина». Они отметили, что основной задачей Карамзина-журналиста было эстетическое и общекультурное воспитание читателя, чему подчинялась вся структура его изданий.

Проделанная кандидатом филолог. наук Ф. Я. Шоломом работа по выявлению списков произведений Державина и Карамзина в украинских рукописных собраниях нашла отражение в его сообщении «Державин, Карамзин и вопросы русско-украинских литературных связей». Особенно подробно он остановился на характеристике материалов из фонда Евгения Болховитинова, который был связан с обоими писателями деловыми и дружескими отношениями.

Отдельные частные проблемы изучения творчества Карамзина были затронуты в выступлениях кандидата филолог. наук А. В. Десницкого — «Крылов и Карамзин», кандидата филолог.

наук П. А. Орлова — «Об оценке общественного смысла повести Карамзина „Бедная Лиза“», кандидата филолог. наук Т. С. Карловой — «Карамзин и Лев Толстой», кандидата филолог. наук А. Д. Орипина — «Белинский о Карамзине».

Серьезным препятствием для изучения Державина и Карамзина и их эпохи, как было отмечено в прениях, является неполнота и текстологическая устарелость старого академического издания сочинений Державина под редакцией Я. Грота и отсутствие научного издания произведений Карамзина. Участники конференции отметили необходимость постепенного введения в оборот неопубликованной части державинского наследия и признали целесообразным осуществить научное издание писем Карамзина, до сих пор не собранных.

В. П. СТЕПАНОВ

## ПЯТНАДЦАТАЯ ВСЕСОЮЗНАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

С 26 по 28 января 1967 года в Ленинграде состоялась очередная 15-я Всесоюзная некрасовская конференция, организованная совместно Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Мемориальным музеем-квартирой Н. А. Некрасова. В ней приняли участие литературоведы 23 городов (Ленинграда, Москвы, Горького, Казани, Петрозаводска, Костромы, Южно-Сахалинска, Киева, Уфы и других).

Во вступительном слове член-корр. АН СССР В. Г. Базанов отметил, что нынешняя некрасовская конференция проходит в обстановке подготовки к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции и что неслучайно поэтому в программе конференции большое место отводится докладом, выясняющим роль поэзии Некрасова в истории русского освободительного движения. В связи с этим В. Г. Базанов остановился на вопросе о значении «Современника» и «Отечественных записок» как общественно-литературных центров, осуществивших в 60—70-х годах контакт передовой России с революционным подпольем, периферийными кружками, политической ссылкой, и подчеркнул важность сочетания историко-литературных теоретических обобщений с разысканиями новых архивных данных, уточняющих политические биографии деятелей той поры. Но в качестве основной В. Г. Базанов выдвинул задачу всестороннего освещения, без упрощений и выпрямлений, поэзии Некрасова, сумевшего преодолеть существовавший ранее фатальный разрыв между поэтом-гражданином и народом, исследованием диалектики души некрасовского лирического героя, в котором героиче-

ское, волевое начало осложнено скорбными переживаниями и горестной рефлексией. Особое внимание В. Г. Базанов обратил на проблему «Некрасов и народники», напомнив, что творчество его было самым вдумчивым хождением, в народ, а поэтическое слово — источником идейного и эстетического воспитания поэтов-народников. В подтверждение этой мысли были прочитаны два неопубликованных стихотворения С. С. Синегуба с прямыми отзвуками «музы мести и печали», его же написанное в Петропавловской крепости стихотворение «Памяти Некрасова» и отзывы русских крестьян о поэте.

С докладом на тему «Некрасов и русское освободительное движение» выступил доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма. Изучению непосредственного участия Некрасова в освободительной борьбе, сказал докладчик, долгое время препятствовало широко распространенное мнение, будто сотрудничество поэта с революционными демократами было продиктовано не политическими убеждениями поэта, а его стремлением снискать популярность, завоевать симпатии молодого поколения. Даже в советскую эпоху отдельные исследователи в журнальной деятельности Некрасова склонны были видеть проявление практицизма писателя. В соответствии с названной традицией вся «покаянная» лирика поэта получала одностороннюю, узко биографическую трактовку. На первый план выдвигались стихи, в которых обладавший обостренной совестью Некрасов бичевал свои слабости, поэтически их преувеличивая («Я к цели шел колеблющимся шагом» и т. п.), и предавались забвению другие поэтические

«признания» поэта, рисующие его в качестве бескомпромиссного борца с самодержавием («Я на все безрассудно дерзал» и т. д.). Анализируя ряд фактов гражданской биографии Некрасова (его выступление на похоронах Добролюбова, популяризация им творчества арестованного М. Л. Михайлова, участие в судьбе А. Н. Моригеровского и других политических ссыльных и т. д.) и сопоставляя их с его творчеством («Горе старому Наума» и др.), докладчик приходит к выводу, что на протяжении своей почти двадцатилетней редакторской деятельности Некрасов постоянно «жертвовал собой» во имя торжества идеалов революционной демократии.

Вторая половина доклада Ф. Я. Приймы была посвящена выяснению исторической функции поэзии Некрасова, вобравшей в себя лучшие традиции предшествующей русской литературы (в том числе и традиции радищевские). В своем подлинном (не обезображенном царской цензурой) виде произведение поэта долгое время были известны только сравнительно узкому кругу революционной интеллигенции. Но даже та часть творческого наследия Некрасова, которая была опубликована легально, обладала огромными потенциалами, революционизирующими сознание читателей. В деле популяризации творчества Некрасова огромная роль принадлежала деятелям русского национализма и социал-демократии. Некрасовское творчество сохранило всю силу своего благотворного революционизирующего воздействия и на новом, пролетарском этапе русского освободительного движения. Об этом свидетельствуют, в частности, собранные в дореволюционное время В. Е. Евгеньевым-Максимовым отзывы о Некрасове русских рабочих. В 1921 году молодая советская Россия торжественно отметила столетие со дня рождения великого народного поэта, чье творчество было устремлено к счастливому будущему русского народа, к социалистической России.

Затронутые вопросы получили развитие в ряде последующих докладов и сообщений.

Кандидат филолог. наук М. П. Зубков в докладе «Проблемы народа и революции в творчестве Некрасова (поэма «Мороз, Красный нос»)», наметив два основных этапа идеологической эволюции Некрасова, попытался определить некоторые особенности развития некрасовского эпоса. Если в 40—50-х годах народ в его поэзии выступал как объект истории, о судьбах которого заботились интеллигенты-демократы, то в 60-е годы народ в произведениях Некрасова предстал уже сам как носитель идеи революции. К этому же времени в творчестве Некрасова формируется новый тип народно-героической поэмы. «Мороз, Красный нос» — реалистическая поэма

о народе, его жизни, труде и мечтах, в которой конкретно-бытовые картины сочетаются с фольклорной фантастикой, реалистической символикой. Некрасов, по словам докладчика, этой поэмой опередил современных ему поэтов, обратившихся к той же тематике, — В. Крестовского, Е. Глобину, И. С. Никитина и др.; в частности, Некрасов оставил позади близкого ему по направлению исканий Н. П. Огарева, в поэмах которого преобладает романтическая струя.

В аналогичном аспекте последнюю итоговую поэму Некрасова рассмотрел доктор филолог. наук Д. В. Чалый, выступивший с докладом «Идейно-художественные особенности поэмы „Кому на Руси жить хорошо“ и второй этап русского освободительного движения». Закономерность появления больших эпических жанров в 60—70-е годы была обоснована в докладе примерами из истории музыки, живописи и литературы. Как центральное звено, организующее поэму, Д. В. Чалый выделил проблему правдоискательства и роста революционного сознания народа, подчинив ей идейно-художественный анализ окончательного текста и некоторых черновых вариантов «Кому на Руси жить хорошо».

Кандидат филолог. наук С. А. Червяковский, избрав предметом изучения «Политическую лирику Некрасова 70-х годов», сформулировал задачу — раскрыть, как достигается единство ее содержания и формы, как соотносится она с общей идейной направленностью творчества этого периода. Так как гражданские мотивы пронизывают всю поэзию Некрасова, в поле зрения докладчика попали не только стихотворения с открыто провозглашенной политической темой, но и такие, например, как «Соловьи» и «Путешественник» (а также их черновые редакции). На многих примерах («Пророк», «Поэту», «Страшный год», «Смолкли честные») было проиллюстрировано положение о двух началах политической лирики Некрасова — бичующем и утверждающем и охарактеризован герой его гражданской поэзии 70-х годов — самоотверженный боец, способный на подвиг, самопожертвование. Острая конкретность, яркие антипезы, эмоционально-взволнованные паузы и многоточия, оригинальные метафорические эпитеты, отвлеченно-символическая лексика, слияние и взаимопереходы авторского «я» и голоса лирического героя, строгая экономия речевых средств — таковы, по наблюдениям С. А. Червяковского, отличительные черты поэтики этих стихотворений.

Представления об участии Некрасова в общественной и литературной борьбе были конкретизированы и уточнены в сообщениях доктора филолог. наук А. М. Гаркави «Некрасов и Михайлов (к истории стихотворения «Рыцарь на час)», кандидата филолог. наук

М. М. Гина «„Поэт незлобивый“ и „поэт-сатирик“») и кандидата филолог. наук М. В. Теплинского «Новое о Некрасове (по архивным данным)».

А. М. Гаркави сосредоточил внимание на судьбе рукописного отрывка из «Рыцаря на час» с прозаической припиской, обращенной к М. Л. Михайлову, и обрисовал в связи с этим комплекс отношений между Некрасовым и сосланным поэтом. В сообщении высказывалось предположение, что рукопись побывала в Сибири и что Некрасов в своей приписке, используя язык революционного проноса, отвечал на дошедшие до него стихи Михайлова. Уточнялась также датировка «Рыцаря на час»: стихотворение было написано в два приема — весной и осенью 1862 года.

М. М. Гин выявил некоторые новые звенья творческой истории стихотворения «Блажен незлобивый поэт», что позволило ему ярче показать позицию Некрасова в общественно-литературных столкновениях конца 40-х—начала 50-х годов. Сравнив стихотворение с одним из его источников — лирическим отступлением VII главы первого тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, М. М. Гин отделил революционно-демократический идеал поэта, сформировавшийся у него, а также у В. Г. Белинского и А. И. Герцена, еще в 40-е годы. Сопоставление стихотворения с заметкой Некрасова, опубликованной в майском номере «Современника» за 1852 год, вслед за написанным П. А. Плетневым некрологом памяти В. А. Жуковского, привело М. М. Гина к выводу, что прототипом «незлобивого поэта» был В. А. Жуковский. Стихотворение Некрасова противостояло не только статье П. А. Плетнева, но и высказываниям литературных староверов и самого Гоголя периода «Выбранных мест из переписки с друзьями»; оно включало отклик на литературную полемику, начавшуюся еще вокруг перевода «Одиссеи», выполненного Жуковским, а впоследствии стало декларацией «гоголевского направления» в его борьбе с так называемым «пушкинским» или эстетским.

М. В. Теплинский на основе разысканных им в ЦГАОРЕ писем Некрасова к князю П. В. Долгорукову воспроизвел один из эпизодов деятельности Некрасова как редактора «Современника» — попытку напечатать в журнале проект освобождения крестьян от крепостной зависимости, составленный П. В. Долгоруковым и направленный к явной защите помещичьих интересов, и сопроводить его послесловием Н. Г. Чернышевского. Вновь найденные записки Некрасова, по словам исследователя, свидетельствуют о том напряженном внимании, с которым «Современник» относился к готовящемуся освобождению крестьян, и лишней раз демонстрируют сотрудничество и взаимопонимание Некрасова-редактора и Чернышевского.

Во второй части сообщения М. В. Теплинский рассказал о двух ранее неизвестных письмах читателей к М. К. Михайловскому, которые как бы служат комментарием к спору между В. Г. Короленко и М. Горьким по поводу воспоминаний Михайловского о Некрасове и являются показателем популярности Некрасова в широких читательских кругах конца XIX века.

В докладе кандидата филолог. наук Н. В. Осмакова «Поэзия Некрасова на пролетарском этапе освободительного движения» были собраны сведения о новой жизни произведений Некрасова на рубеже двух эпох. Приведя факты, говорящие о большой популярности поэзии Некрасова в рабочей среде, о бытовании переделок отдельных его стихотворений, приобретающих актуальный политический смысл в канун пролетарской революции, определив место его поэзии в статьях дооктябрьской «Правды», Н. В. Осмаков перешел к вопросу о воздействии идей, образов, поэтики Некрасова на пролетарских поэтов (Ф. С. Шкулева, Л. П. Радина, А. Гмырева, Д. Бедного и др.), в творчестве которых получили преемственное развитие такие некрасовские черты, как органическое слияние личного и гражданского, сочетание сатиры и революционного пафоса, острота восприятия социальных противоречий города, диалектика изображения труда, каторжного и свободного, народность поэтической речи.

Кандидат филолог. наук Т. Д. Фролова изучила пометы Г. В. Плеханова на принадлежавшем ему двухтомнике стихотворений Некрасова суворинского издания 1895 года и поделилась результатами своих наблюдений в сообщении «Плеханов — читатель Некрасова». Соотнеся эти пометы со статьями и высказываниями Плеханова о Некрасове, Т. Д. Фролова подвергла критике литературоведческие работы, в которых встречается недооценка положительного вклада Плеханова в осмысление поэзии Некрасова, и солидаризовалась с исследователями (Б. И. Бурсовым), которые отмечают не только различия, но и совпадения в суждениях Г. В. Плеханова и В. И. Ленина. Необходимо, как указывалось в сообщении, учесть тот факт, что статья Плеханова о Некрасове 1903 года предзнаначала первоначально для ленинской «Искры». Анализ помет на полях поэм Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», «Русские женщины», «Мороз, Красный нос», стихотворений «В столицах шум...», «В полном разгаре страда деревенская», «На Волге», «Рыцарь на час» и др. утвердил Т. Д. Фролову во взгляде, что традиционный упрек о сужении Плехановым представлений о социальной почве некрасовской поэзии неправомерен. Плеханов действительно говорил, что Некрасов смотрит на общественный строй



«глазами протестующего разночинца», но надо иметь в виду, что эта точка зрения, по Плеханову, отражала крестьянские интересы. Трагически переживая отсутствие революционности в массах крестьянства, Плеханов особо подчеркнул некрасовский мотив протеста против народного долготерпения и противопоставил суровые строки поэта о народе славянофильской и народнической его идеализации, но все же некоторые собственные ошибочные воззрения Плеханова на крестьянство привели его к недооценке веры поэта в силы народа. В 90-е годы Плеханов использовал поэзию Некрасова в борьбе с отставшими от жизни либеральными направлениями.

Другая группа докладов и сообщений, прочитанных на конференции, была посвящена вопросам художественного метода Некрасова, эволюции героя его лирики, а также биографии поэта.

Доклад кандидата филолог. наук М. Л. Нольмана «Поэзия внутренней борьбы (к характеристике героя некрасовской лирики)» был полемически заострен против субъективно-биографической и вульгарно-социологической трактовки стихотворения Некрасова «Демон». Отвергая схематическое толкование организующего стихотворение мотива внутренней борьбы, духовного разлада как колебаний между либерализмом и революционным демократизмом, докладчик говорил о необходимости выяснить, как трансформировались в поэзии Некрасова «демонические» мотивы поэтов-предшественников, и сопоставить стихотворение с собственным его циклом на эту тему, в частности с «Рыцарем на час». Некрасов, по определению М. Л. Нольмана, наследует от Пушкина («Демон») симметричное членение стихотворения на две части, соответствующие двум фазам состояния героя — поры, когда «новые все впечатленья бытия», и последующего разочарования; у Лермонтова («Мой демон») он берет масштаб господства «демонического» и проблематичность соотношения в нем зла и добра; важным посредствующим звеном явились также «Монологи» Н. П. Огарева, в которых скептицизм, мучительное, но неизбежное приятие «истины нагой», убивающей «светлые сны», сменяется энтузиазмом, встречей с новым всесильным духом («движенья и созданья»). Радикально переосмыслив романтическую традицию, Некрасов в стихотворении «Демону» вместо «демонизации» лирического героя воспроизводит внутреннее борец в нем энтузиазма и трезвости. В стихотворении Некрасова находит отражение стремление поэта к беспощадному самоанализу, к постижению реальных противоречий жизни, сознания и характера передового современника. В «Рыцаре на час» проблематика «Демона» раскрывается во всей диалектической глубине и сложности.

Монолог-обращение переходит в драматический диалог. «Насмешливый внутренний голос» предстает как один из моментов духовной жизни человека-борца, мучительно преодолевающего разлад «порывов» и «дела», революционной страсти и сурового «жизненного реализма».

Кандидат филолог. наук В. Г. Прокшин в докладе «Своеобразие психологизма в поэзии Некрасова» подверг критике встречающуюся в литературоведении категорическое разделение писателей на «психологов» и «социологов». Речь должна идти о своеобразии форм и приемов психологического анализа. Сферы проявления психологического метода Некрасова разнообразны: и диалектика его собственной души, обрабатываемой не только высокими патристическими и гражданскими порывами, но и мучительным признанием ошибок и личной слабости, и высокий героический строй чувств и стремлений новых людей, возможность запечатлеть который открыло Некрасову близкое общение с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, Михайловым, и мир народной, крестьянской психологии. В. Г. Прокшин ограничил содержание своего доклада характеристикой той грани некрасовского психологизма, которую можно определить словами Л. Н. Толстого: «Смотреть с точки зрения мужика». Путь Некрасова к народной эпике ознаменовался совершенствованием искусства перевоплощения в демократических героев. В докладе прослеживается развитие распространенной в поэзии Некрасова формы рассказа героя о себе — от короткого рассказа старухи, «которой не спится», через внутренний огромный монолог Дарьи в «Морозе, Красном поле», ее воображаемую беседу во время работы с умершим Проклом, до повествования Матрены Тимофеевны о всей своей жизни, образующего самую большую часть «Кому на Руси жить хорошо». Эта форма дает возможность проникнуть в самосознание рассказчиков и вместе с тем реализовать видение жизни глазами народных персонажей. В поэзии Некрасова предстают индивидуализированные образы крестьян и крестьянок, причем поэт постепенно достигает воспроизведения не только их внутреннего мира во всей сложности, но и процесса перехода непосредственных душевных движений в чувства социально значимые. Создавая образ сержанного богатыря Савелия, в котором революционная суровость сочетается со способностью к нежному состраданию, Некрасов выступает как художник-психолог нового типа.

А. Ф. Тарасову, директору дома-музея Н. А. Некрасова в Карабихе, в сообщении «Новые архивные материалы о семье Некрасовых» на основании выявленных им в Ярославском областном архиве документов удалось внести ряд

поправок в биографические труды о Некрасове. Извлеченные из «Алфавита о числе душ в помещичьих дачах Ярославской губернии», ревизских сказок 1834 и 1850 годов, судебных бумаг новые подробности и дополнительные штрихи грешнического периода жизни будущего поэта помогают лучше представить обстановку, в которой протекало его детство, и прояснить автобиографические мотивы ряда его произведений. Точные сведения о количестве крепостных, которыми владел А. С. Некрасов, о тяжбах его с родственниками рисуют отца поэта как обедневшего помещика, стремящегося во что бы то ни стало поправить свое состояние. История с молодой крестьянкой Аграфеной, судебное дело о дворовых, избитых и ошибочно обвиненных в воровстве барского имущества, явились источником тех впечатлений, которые отразились в таких стихотворениях, как «Родина». Прототипом героини стихотворения «В дороге» послужила, по предположению А. Ф. Тарасова, Катерина Андреева, крепостная матери Некрасова, оставшаяся беззащитной после ее смерти. Помещик Ласуков из «Осенней скуки», развлекаясь придумыванием фамилий-кликчек своему крепостному мальчику, повторял аналогичные поступки А. С. Некрасова. В «Псовой охоте» был изображен случай избияния арапником пса, свидетелем которого был поэт в свой проезд осенью 1845 года. По мере развития таланта и формирования мировоззрения Некрасова трагедия крепостничества и общее горе народа станут все ярче звучать в его стихах, но найденная им в ранних автобиографических произведениях лиричность, умение провести эту общую боль через свое сердце, останутся на всю жизнь.

На конференции были также представлены доклады о результатах и перспективах изучения Некрасова в Советском Союзе и за его пределами.

Научная оценка одного из первых этапов советского некрасоведения была дана в докладе кандидата филолог. наук А. И. Груздева «Некрасов в критике и литературоведении первых лет советской власти (1917—1921)». Одной из первоочередных литературоведческих задач после Октября было издание подлинного Некрасова. Вопрос об освобождении некрасовских текстов от цензурных искажений, о пополнении ранее издаваемых А. С. Сувориным собраний стихотворений Некрасова, в которые не включались наиболее революционные его произведения, был поставлен в статьях В. Чернышева и Л. Мельшина (П. Ф. Якубовича). Первое исправленное и дополненное издание «Стихотворений Некрасова» вышло в 1920 году под редакцией К. И. Чуковского. Огромная работа по восстановлению цензурных купюр и публикации вновь найденных текстов была проделана

В. Е. Евгеньевым-Максимовым. Интересна попытка М. Л. Гофмана опубликовать текст первой редакции «Кому на Руси жить хорошо» (в отрывках). В первые пореволюционные годы читатель смог познакомиться с сотнями писем Некрасова, ранее неизvestных. Отмечавшееся в 1921 году столетие со дня рождения поэта вызвало большой приток разнообразной некрасоведческой литературы: специальные научные сборники, изданные Пушкинским домом, номер журнала «Книга и революция», посвященный Некрасову, книга В. Е. Евгеньева-Максимова «Н. А. Некрасов» и т. д. Важную роль сыграли статьи о Некрасове А. В. Луначарского, в которых давалось широкое толкование содержания его поэзии и подчеркивались своеобразие и сила его таланта. В трудные годы послереволюционного строительства поэзия Некрасова помогала интеллигенции найти свой путь к народу. Об этом писал, например, автор анонимной статьи «Некрасов и мы» («Книга и революция», 1920, № 9). Большой вклад в некрасоведение тех лет внес А. Н. Котляревский. Неправдивы, по мнению докладчика, обвинения в том, что Котляревский не признавал преемственной связи Некрасова со своими предшественниками и последователями: он отстаивал самобытность Некрасова. До сих пор не утратили своего значения написанные в те годы книги П. Н. Сакулипа «Некрасов», К. И. Чуковского «Некрасов как художник» и «Поэт и палач», работа Н. И. Замотина «Некрасов-художник». В статьях А. Л. Слонимского «Некрасов и Маяковский», Н. В. Яковлева «Некрасов и Баррет-Браунинг», А. Н. Рашковской «Некрасов и символисты» определены такие аспекты, как изучение поэтики Некрасова, закономерности смены поэтических стилей и места Некрасова в истории русской и европейской поэзии. Советское литературоведение последующих десятилетий продолжало развивать плодотворные традиции филологической науки и критики начала 20-х годов.

С историей распространения и изучения Некрасова на Украине познакомил кандидат филолог. наук О. Е. Быкова. Факты бытования переводов из Некрасова на Украине уже в 40-е годы, с одной стороны, и переделка Некрасовым «Жизни и похождения Петра Степанова, сына Столбикова» Квитки-Основак, с другой, свидетельствовали о связях Некрасова с украинской литературой еще при жизни поэта. Способствовало этому и его знакомство с Е. П. Гребенкой, очерк которого «Петербургская сторона» был опубликован в некрасовском альманахе «Физиология Петербурга». Некрасов оказал влияние на украинских поэтов М. П. Старицкого, П. А. Грабовского и И. Я. Франко, которые, в свою очередь, явились луч-

шими переводчиками и популяризаторами поэзии Некрасова. Пропагандистом освоения революционно-демократических традиций поэзии Некрасова на Украине был М. П. Драгоманов. Украинское некрасоведение накопило большую литературу по темам: «Некрасов и Т. Шевченко», «Некрасов и Франко», «Некрасов и Марко Вовчок». Назрела необходимость библиографического обзора всех этих работ во избежание дублирования. Последнее время начали разрабатываться и проблемы обобщающего характера: «Воздействие на развитие украинской поэзии эстетических взглядов Некрасова», «Некрасов и украинская советская поэзия».

Доктор филолог. наук А. Л. Григорьев в докладе «Некрасов за рубежом (итоги и проблемы)» на материале широкого критического обзора работ ученых разных стран определил три основных направления, в которых идет исследование Некрасова за рубежом в настоящее время. Во-первых, наследие Некрасова изучается в аспекте русско-зарубежных связей. Особенно плодотворно эти вопросы решаются в Болгарии (Е. Метевой, Г. Германовым и др.), немало сделано в Чехословакии (Е. Германовой и др.) и Польше (М. Якубом и др.). Во-вторых, появляются новые исследования, в которых поэзия Некрасова рассматривается в процессе русского литературного развития. Среди них необходимо выделить монографию французского исследователя Ш. Корбэ «Некрасов как человек и поэт» (Париж, 1948), а также труды Э. Ло Гатто (Италия), Г. Дудека (ГДР) и др. Третье направление изучения Некрасова за рубежом — это работы в области широких теоретико-типологических сравнений, как например книги западногерманского исследователя В. Буша «Горащий в России», чешского ученого К. Крейче «Героико-комический жанр в славянской художественной литературе», венгерской славистки Ж. Зольдхайн «Из истории изображения декабристов в художественной литературе», в которых ряд страниц отведен Некрасову. В заключение А. Л. Григорьев выразил пожелание, чтобы между советским и зарубежным некрасоведением были установлены более прочные контакты.

О своей работе над иллюстрациями к произведениям Некрасова и о связанной с этим поездке в деревню Шоды рассказал художник Б. А. Протоклитов,

с выставкой последних работ которого участники конференции имели возможность познакомиться в музее-квартире Некрасова. Б. А. Протоклитов в июне 1965 года посетил деревню Шоды (40 км от Костромы) для знакомства с родственниками крестьянина Г. Я. Захарова, которому Некрасов посвятил свою поэму «Коробейники», и с местами, вдохновлявшими поэта. Эта поездка, о результатах которой Б. А. Протоклитов написал в двух статьях — «Шода — земля Некрасовская» и «Некрасов и Шода», опубликованных в «Северной правде» (1965, 1966), поможет художнику в его дальнейшей работе над иллюстрациями к Некрасову.

В ходе конференции широко развернулись прения, в которых приняли участие около 15 человек. Выступили Т. А. Беседина, Е. З. Литовченко, К. Н. Григорьян, М. Л. Нольман, Ф. Я. Прийма, М. Н. Зубков, Ю. Е. Андреевко, М. П. Стариков, Л. А. Ильин, В. А. Касторский и др. Особенно острая полемика возникла вокруг вопросов о так называемой «покаянной лирике» Некрасова и о соотношении эволюции мировоззрения и развития эпического жанра в его творчестве. Как на достижения конференции указывалось на сочетание в программе ее проблемно-теоретического, фактического и эстетического планов, на освещение темы о зарубежном некрасоведении и на плодотворный, активный характер обсуждений.

Высказывались пожелания, чтобы на будущих конференциях были прочитаны доклады о народничестве и Некрасове, о восприятии его поэзии народом, о роли Некрасова как редактора «Современника», о его эстетических воззрениях и поэтическом стиле, о некрасовских жанрах и традициях в советской и зарубежной поэзии, о своеобразии его народности, об отражении его произведений в живописи, графике, скульптуре, музыке и народном прикладном искусстве. В связи с приближающимся 150-летием со дня рождения Некрасова были высказаны предложения создать постоянную Некрасовскую комиссию, начать подготовку к академическому изданию собрания сочинений Некрасова и ежегодно проводить некрасовские конференции, а юбилейную конференцию 1971 года организовать совместно с Союзом писателей.

И. А. БИТЮГОВА

### 75-ЛЕТИЕ К. А. ФЕДИНА

Юбилею Константина Александровича Федина — одного из крупнейших русских писателей XX века, зачинателя советской литературы — было посвящено научное заседание в Инсти-

туте русской литературы 22 февраля 1967 года.

Во вступительном слове доктор филолог. наук В. А. Ковалев отметил, что творчество Федина нерасторжимо слито

с нашей революционной эпохой. Романы Федина принадлежат к вершинным достижениям русской советской прозы. Его творчество отличают разносторонность и широта разработки интернациональной темы, ощущение остро прочерченной истории, пластичность образа движущегося времени, наполненность характеров тревогами и стремлениями XX века.

Однако научное исследование творчества Федина развернуто еще недостаточно. В оценке писателя сказывается шаблон и догматичность, идущие от упрощенных представлений критики 20—30-х годов. Особенно эти грешит монография о Федине Б. Грэйшной. Неословательны и критические замечания по адресу Федина в статье М. Кузнецова «Федин и советский роман» (в сборнике «Творчество К. Федина», 1966).

В. А. Ковалев напомнил, что творческая деятельность Федина в течение многих лет протекала в Ленинграде. Здесь он создал романы «Города и годы», «Братья», «Похищение Европы», «Санаторий Арктур», да и известная трилогия замыслилась и обдумывалась в середине 30-х годов в Ленинграде!.. И ленинградцы гордятся этим.

С докладом «Гуманизм Федина» выступила кандидат филолог. наук В. В. Бузник. Вера в добрые силы человека рассматривается докладчиком как один из главных источников неиссякаемой жизнеспособности произведений писателя. Подвергнув критике отдельные вульгаризаторские суждения, по сегодняшней день бытующие в литературоведческих работах о раннем творчестве Федина, докладчик подчеркнула, что непредвзятое отношение к писателю, свободное от влияния теории «попутничества», позволяет по-новому прочитать рассказы и повести сборника «Пустырь». Эта первая книга молодого автора была для него не просто «пробой пера» (М. Заградка), не ученическим подражанием модным литературным авторитетам, но самостоятельной художественной разведкой в области нравственных понятий и ценностей. Исследование «человеческого материала» (К. Федин) привело писателя к утверждению неистребимой потребности человека в деятельном добре, в радости и счастье. Эта идея, впервые прозвучавшая в «Пустыре», явилась основой гуманистических взглядов Федина, которые впоследствии все более развернуто и, главное, социально детерминированно развивались им сначала в «Городах и годах», а затем и в каждом новом романе.

Кандидат филолог. наук П. П. Шпрмаков посвятил свой доклад идейно-художественной концепции романа

К. А. Федина «Города и годы». Он критиковал ошибочную точку зрения на роман Федина как на произведение, в котором якобы опозтирована «стихийность» революции, недооценено ее «творчески-созидательное» начало. По мнению докладчика, в этом романе впервые в советской литературе Федин выдвинул тему перелома истории, рубежа двух эпох, связи и преемственности до-революционной и послереволюционной действительности, занявшую позднее большое место в творчестве писателя. Анализируя эволюцию замысла романа, его центральные и эпизодические образы, идейные споры, которые ведут герои, роль лирических отступлений, авторское отношение к героям романа, докладчик подчеркивает исключительность судьбы Старцова, останавливается на его нравственной эволюции (возвышение и падение — до и после «Главы второй о девятьсот девятнадцатом...»). Федин утверждает недостаточность романтически-пафосного притяния революции, на которое только и был способен Старцов. Протест против старого общества, связанный с неприятием войны и ее ужасов, сближая на первых порах Старцова с революцией, не перерос в сознательное и полное признание ее преобразующей силы. В этом была его вина и его трагедия.

Разоблачая мелкобуржуазную и смеховую позицию в революции, роман Федина «Города и годы» сыграл исключительную роль в литературно-общественной борьбе своего времени. Он до сих пор не утратил своего значения и остается одним из лучших произведений советской литературы.

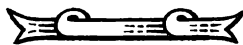
В докладе, посвященном фединской трилогии, Н. А. Грознова остановилась на своеобразии исторического времени в романах «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер».

Являясь компонентом идейно-эстетической концепции в литературном произведении, категория художественного времени раскрывает особенности мировоззрения художника, особенности понимания писателем процесса движения и изменчивости мира.

Поиски К. Фединим тех движущих сил истории, которые определили течение времени в трилогии, обусловили важнейшие структурные особенности каждого из романов.

В докладе были рассмотрены те черты сюжетного построения, образной системы, которые позволяют судить о своеобразии движения художественного времени в романах трилогии. Особое внимание было уделено сюжетно-образующей роли образа Кирилла Извекова, значению публицистических и историографических элементов в романном повествовании.

Н. А. ГРОЗНОВА



## Н О В Ы Е К Н И Г И

- Балашов Д. М.** История развития жанра русской баллады. Карельское кн. изд., Петрозаводск, 1966, 72 с.
- Блинова Е. М.** «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина, 1830 — 1831. Указатель содержания. [Вступ. статья М. П. Еремьина]. Изд. «Книга», М., 1966, 208 с.
- Богомолов И. Я. П. Полонский в Грузии.** Изд. «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1966, 200 с. (АН ГрузССР, Инст. истории груз. лит-ры им. Шота Руставели).
- Борщевский С.** «Отечественные записки». 1868—1884. Хронологический указатель анонимных и псевдонимных текстов. Изд. «Книга», М., 1966, 96 с.
- Варустин Л. Э.** Журнал «Русское слово». 1859—1866. Изд. Ленингр. унив., Л., 1966, 252 с.
- Васина-Гроссман В.** Романтическая песня XIX века. Изд. «Музыка», 1966, 406 с. (Инст. истории искусства).
- Вопросы русской литературы.** [Сборник статей, вып. 2. Отв. ред. М. А. Назарок]. Изд. Львовского унив., Львов, 1966, 141 с. (Межвузовский респ. сборник).
- XVIII век.** Сборник [статей и материалов по русской литературе]. Сб. 7. К 70-летию со дня рождения чл.-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. [Ред. коллегия: Д. С. Лихачев и др.]. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, 459 с.
- Гражис П. И.** Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отражения. Изд. Казанского унив., Казань, 1966, 52 с.
- Груздев А.** Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Изд. «Художественная лит-ра», М.—Л., 1966, 119 с.
- Деятели русской культуры о Шота Руставели.** [Сборник материалов]. Изд. «Литература да хеловнеба», Тбилиси, 1966, 320 с.
- Древнерусская литература и ее связи с новым временем.** [Сборник статей. Отв. ред. О. А. Державина]. Изд. «Наука», М., 1967, 392 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Карякин Ю. Ф., Плимак Е. Г.** Запретная мысль обретает свободу. 175 лет борьбы вокруг идейного наследия Радищева. Изд. «Наука», М., 1966, 304 с.
- Маркуца В. П.** Бессмертные традиции А. П. Чехова. (Некоторые проблемы творческих связей с украинской литературой). Изд. Ростовского н/Д унив., Ростов н/Д, 1966, 102 с.
- Минюкин М. Иван Вольнов. Очерки жизни и творчества.** [Приокское книжное изд., Тула, 1966], 112 с.
- Митина Н. П.** Во глубине сибирских руд. К столетию восстания польских ссыльных на Кругобайкальском тракте. Изд. «Наука», М., 1966, 144 с. (АН СССР, Инст. славяноведения).
- Мысляков В.** Искусство сатирического повествования. (Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина). Изд. Саратовского унив., Саратов, 1966, 107 с.
- Народ — герой русской литературы.** Сборник статей. [Отв. ред. Н. И. Жиганова]. Казань, 1966, 156 с. (Казанский пед. инст.).
- Петрушков В. К. М. Станюкович. (К вопросу о периодизации творчества).** Изд. «Ирфон», Душанбе, 1966, 134 с. (Таджикский унив.).
- Прохоров Е. И.** Текстология. (Принципы издания классической литературы). Изд. «Высшая школа», М., 1966, 226 с.
- Русская литература семидесятых-девяностых годов.** [Сборник статей, вып. 1. Отв. ред. И. А. Дергачев]. Свердловск, 1966, 176 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 45, вып. 3).
- Седов М. Г.** Героический период революционного народничества. (Из истории политической борьбы). Изд. «Мысль», М., 1966, 364 с.
- Спасибенко А. П. А. И. Эртель — писатель-восемьдесятник. (Очерк жизни и творчества).** Изд. «Наука», Алма-Ата, 1966, 184 с. (Карагандинский пед. инст.).
- Сутягин И. Н. Н. А. Добролюбов о народности литературы.** Изд. Ростовского унив., Ростов н/Д, 1966, 231 с. (Ростовск. н/Д пед. инст.).
- Удinceв Б. Д.** Фольклор в записных книжках Д. Н. Мамина-Сибиряка. Средне-Уральское кн. изд., Свердловск, 1966, 82 с. (Свердловск. лпт. музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка).

- Ахундова Б. А.** Образ Ленина в советской литературе. Изд. «Маариф», 1966, 88 с.
- Бабушкин Н.** Творчество народа и творчество писателя. Зап.-Сиб. кн. изд., Новосибирск, 1966, 174 с.
- Бляхин П.** Годы великих испытаний. Дневники, письма. [Пред. Н. Равича]. Изд. «Советский писатель», М., 1966, 119 с.
- Бровман Г.** Проблемы и герои современной прозы. (Критическое обозрение). Изд. «Художественная литература», М., 1966, 311 с.
- Виноградов И.** В ответе у времени. Заметки о деревенском очерке пятидесятих годов. Изд. «Советский писатель», М., 1966, 192 с.
- Войтинская О.** Даниил Гранин. (Очерк творчества). Изд. «Советский писатель», М., 1966, 192 с.
- Волков И. Ф.** Партийность искусства. Изд. «Искусство», М., 1966, 103 с.

- Вопросы советской и зарубежной литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия; ... П. В. Куприяновский (отв. ред.) и др.]. Иваново, 1966, 141 с. (Уч. зап. Ивановского пед. инст., т. 41).
- Галанов Б. Сергей Михалков. Очерк творчества. Изд. «Детская литература», М., 1966, 96 с. (Дом детской книги).
- Галин Б. Время далекое — товарищи близкие. Литературные портреты. Изд. «Советский писатель», М., 1966, 392 с.
- Гершберг С. Завтра газета выходит. [Записки о журналистах]. Изд. «Советская Россия», М., 1966, 416 с.
- Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1966, 569 с.
- Егорова Л. П. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966, 133 с. (Ставропольский пед. инст.).
- Ершов Л. Советская сатирическая проза. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1966, 298 с.
- Красильников В. А. С. Новиков-Прибой. Жизнь и творчество. Изд. «Советский писатель», М., 1966, 315 с.
- Кучеренко Г. Эстетическое многообразие искусства социалистического реализма. Манера, стиль, метод. Изд. «Советский художник», М., 1966, 230 с.
- Литература правды и мечты. [Сборник статей]. Книжное изд., Кемерово, 1966, 204 с. (Кемеровский пед. инст.).
- Манторов Г. Ефим Пермитин. Очерк жизни и творчества. Изд. «Московский рабочий», М., 1966, 168 с.
- Никулин Лев. Годы нашей жизни. Воспоминания и портреты. Изд. «Московский рабочий», М., 1966, 512 с.
- Озмитель Е. К. Революционная сатира октября. Изд. «Мектеп», Фрунзе, 1966, 267 с. (Посвящается 40-летию Киргизской ССР и КП Киргизии).
- Павловский А. И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Лениздат, Л., 1966, 191 с.
- Рощин П. Ф. Александр Твардовский. Изд. «Просвещение», М., 1966, 176 с.
- Советская литература. [Сборник статей]. Под ред. В. Р. Щербины. М., 1966, 215 с. (Уч. зап. Московского обл. пед. инст. им. Н. К. Крупской, т. 161).
- Тамарченко А. Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1966, 351 с.
- Творчество Константина Федина. Статьи. Сообщения. Документальные материалы. Встречи с Фединым. Библиография. [Ред. И. С. Зильберштейн и др.]. Изд. «Наука», М., 1966, 631 с. (Инст. мировой лит.-ры).
- Трофимов П. С. Ленинская партийность и реализм в искусстве [и литературе]. (Историко-теоретические этюды). Изд. «Советский художник», М., 1966, 294 с.
- Фадеев на Урале. [Воспоминания. Письма. Документы]. Южно-Уральское книжное изд., Челябинск, 1966, 206 с.
- Хренков Д. Т. Друзья мои — стихи. [Книга о Б. Лихареве]. Лениздат, Л., 1966, 167 с.
- Шамота Н. О свободе творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1966, 307 с.
- Шошин В. Гордый мир. Очерк творчества Н. С. Тихонова. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1966, 176 с.
- Юшин П. Поэзия Сергея Есенина 1910—1923 годов. Изд. Московского унив., М., 1966, 319 с.

- 
- Молдавский Дм. Господин лешый, господин барин и мы с мужиком. Записки о сказочниках и сказки, собранные Вл. Бахтиным и Дм. Молдавским. [Пред. В. П. Адриановой-Перетц]. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, 357 с. (АН СССР, научно-попул. серия).
- Современный русский фольклор. [Сборник статей. Отв. ред. Э. В. Померанцева]. Изд. «Наука», М., 1966, 250 с. (АН СССР, Инст. этнографии им. Миклухо-Маклая).
- Голстой И. И. Статьи о фольклоре. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, 249 с.
- Фольклор как искусство слова. [Сборник статей. Отв. ред. Н. И. Кравцов]. Изд. Московского унив., М., 1966, 170 с.
- Элиасов Л. Е. Байкальские предания. Фольклорные записи. [Исследования и тексты]. Бурятское кн. изд., Улан-Удэ, 1966, 272 с.
- Элиаш Н. М. Русские свадебные песни. Историко-этнографический анализ тематики, образов, поэтики жанра. Приокское кн. изд., Орел, 1966, 79 с. (Орловский пед. инст.).

- 
- Квятковский А. Поэтический словарь. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1966, 375 с.
- Русские советские писатели-прозаики, т. 4. Библиографический указатель. Изд. «Книга», М., 1966, 592 с. (Публ. 6-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).
- Тарасенков А. К. Русские поэты XX века. 1900—1955. Библиография. Изд. «Советский писатель», М., 1966, 486 с.