

# Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1969

*Год издания двенадцатый*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ю. А. Андреев. Некоторые проблемы становления социалистического реализма . . . . .	3
В. П. Скобелев. Спор М. Горького и К. Федина о мужике в 20-е годы (к проблеме «власти земли» и революции) . . . . .	17
В. В. Бузник. Еще раз о попутчиках (к оценке гуманистической концепции раннего творчества К. Федина) . . . . .	28
Я. С. Лурье. Сюжет на ранних стадиях повествовательного искусства (на материале древнерусской литературы) . . . . .	44
А. Л. Жовтис. И рубаи, и редифная рифма... (к проблеме взаимообогащения национальных литератур) . . . . .	57

## ПОЛЕМИКА

А. С. Бушмин. О критериях точности в литературоведении . . . . .	72
--	----

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. А. Салинка. К вопросу о литературном наследстве декабриста П. А. Муханова . . . . .	89
Н. Н. Монахов. Из истории русской эстетической мысли. П. Н. Кудрявцев	96
Г. Я. Галаган. Окружение молодого Л. Толстого . . . . .	111
Ю. Е. Бирман. Николенка Болконский, «будущий декабрист» . . . . .	120
К. М. Азадовский. Р. М. Рильке и Л. Н. Толстой . . . . .	129
Н. И. Якушин. Газета «Очерки» — орган революционной демократии . . . . .	151
И. А. Гончаров в неизданных письмах, дневниках и воспоминаниях современников (публикация Н. Г. Розенблюма) . . . . .	164
В. И. Каминский. «Полесская легенда» «Лес шумит» и проблема общественной актуальности литературы в творчестве В. Г. Короленко 1880-х годов . . . . .	171

(см. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

И. Ф. Мартынов. Где искать рукописное собрание Петра Ивановича Богдановича? . . . . .	180
В. В. Пухов. Конец одной загадки . . . . .	181
И. И. Грибушин. Отзвуки лирики С. П. Шевырева в творчестве М. Ю. Лермонтова . . . . .	182
Ю. Д. Левин. Еще раз о неосуществленном историческом романе Тургенева	185
М. М. Заборщикова. О стихотворении Некрасова «Молебен» . . . . .	187

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Д. Муратова. Изучение русской литературы конца XIX—начала XX века	189
В. П. Вильчинский. Цикл исследований одного автора . . . . .	200
В. А. Западов. Библиография и архивы . . . . .	207
Т. В. Ошарова. Посвящено творческой истории . . . . .	213
Н. А. Горбанев. Чехов и Толстой в марксистской критике . . . . .	218
В. В. Мавродин. Очерк истории русской культуры . . . . .	220
К. И. Ровда, В. А. Шошин. Чешская книга о русской советской поэзии . . . . .	223
ХРОНИКА . . . . .	229
В. Э. Вацуро. Николай Васильевич Измайлов (к 75-летию со дня рождения)	247
М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, С. В. Полякова. Памяти А. Н. Егунова . . . . .	252
Николай Кирьякович Пиксаюв . . . . .	256

**Редакционная коллегия:**

*В. В. ТИМОФЕЕВА* (главный редактор)

*В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ*

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. 12-42-24

*Журнал выходит 4 раза в год*

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*  
Корректоры *К. И. Видре, В. А. Пузиков и Г. И. Шер*

Сдано в набор 26/ХІІ 1968 г. Подписано к печати 20/ІІІ 1969 г. М-20260. Бум. л. 8<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 16+1 вкл. (1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> печ. л.) = 22,57 усл. печ. л. Уч. изд. л. 29,26. Тираж 11950. Зак. 1493.

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

### 1

Для каждого, кто ознакомился с философскими трудами Ленина, очевидно, что нет ни одного из компонентов процесса отражения, который Ленин не считал бы существенным в цепи познания. Это относится не только к практике во всех ее проявлениях, но и к чувственному восприятию действительности, и к способности мышления абстрагировать. Подобный подход к теории отражения методологически чрезвычайно важен, можно сказать, является определяющим в понимании искусства, поскольку создание произведения искусства есть сложный акт, включающий в себя все этапы познания действительности.

Марксистско-ленинская эстетика разработала развернутое определение специфики искусства. Из ряда аналогичных формулировок наиболее удачной нам представляется та, которую дал болгарский академик Т. Павлов: «... мы пришли к выводу, что ни чувственно-конкретное восприятие и воспроизведение, ни типичность образов, ни идейная (идеологическая) насыщенность и целенаправленность (классовая в классовых обществах), ни эстетическая эмоциональность, ни связь с практикой, взятые отдельно сами по себе, не определяют специфики искусства. Специфика искусства как искусства получается только в результате диалектического единства всех этих черт или законов искусства; причем в разных конкретных исторических условиях и при конкретных задачах разных художественных направлений, авторов и произведений любая из этих черт может приобрести различное значение, но никогда, однако, не может отсутствовать в этом общем диалектическом единстве, в котором именно и выражается специфика искусства как искусства».<sup>1</sup>

Мы привели это определение, которое, на наш взгляд, является емким и верным, не для того, чтобы в дальнейшем иллюстрировать его примерами, укреплять и подтверждать. Задача данной статьи иная: показать совпадение гносеологического и исторического аспектов в становлении метода советской литературы — метода социалистического реализма. Совпадение это позволяет глубже понять его своеобразие, с одной стороны; с другой — отчетливо видеть любую попытку упростить или

<sup>1</sup> Тодор Павлов. К вопросу о реализме и романтизме. В кн.: Творческий метод. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 75—76. Следует отметить, что проблемы специфики искусства с позиций теории отражения плодотворно разрабатываются и другими болгарскими учеными. Так, обращает на себя внимание научной широтой и серьезностью вышедшая в 1967 году в Софии монография С. Василева «Теория на отражението и художествената специфика».

вульгаризировать целый ряд сложных вопросов, связанных с происхождением и развитием социалистического реализма.

Поскольку данная статья находится в ряду других работ, посвященных изучению искусства в свете ленинской теории отражения, мы позволим себе, не реферируя бесспорных результатов, достигнутых, например, при изучении роли передового научного мировоззрения для метода социалистического реализма, но исходя из этих достижений современной марксистско-ленинской эстетики, остановиться на вопросе о роли эмоций для искусства вообще, для искусства социалистического реализма в частности. Проблема эта нуждается в тщательной разработке. А. А. Нуйкин в содержательной статье «К вопросу о познавательном характере эмоций в жизни и искусстве»<sup>2</sup> избрал преимущественно эстетический аспект исследования. Нас проблема интересует в планах гносеологическом и историко-литературном. Возможны и другие повороты данной темы — действительно первоначально важной, поскольку речь идет об искусстве.

Нельзя не обратить внимания на то, сколь значительное место отводит проблеме чувственного восприятия мира В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме». Так же многократно и в своих конспектах (собранных в «Философские тетради») он обращается к этой же проблеме. Между тем в нашем повседневном теоретико-литературном обиходе мы пользуемся чаще всего одной известной формулой, точнее говоря — частью формулы, весьма популярной в силу своей афористичности: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности».<sup>3</sup>

При этом приведенная цитата рассматривается обычно вне широкого контекста рассуждений по поводу «Науки логики» Гегеля, что влечет за собой упрощенную трактовку взаимосвязи компонентов процесса познания. Так, «живое созерцание» нередко трактуют лишь как нечто изначальное, лишь как своего рода строительный материал для последующих высоких обобщений — не более того. Что подобное обедненное понимание природы чувств в процессе познания не вытекает из ленинской теории отражения, мы сейчас увидим, а пока напомним следующее: К. Маркс пользовался даже термином «чувственное сознание»;<sup>4</sup> это свидетельствует о диалектическом понимании им природы чувств как такой, которая заключает в себе момент переработки субъективного в объективное. Элемент оценки, содержащийся в любой из эмоций (положительной или отрицательной), уже означает присутствие в ней познавательного начала. Однако вернемся к ленинской цитате. Вот как выглядит она в целом: «Гегель вполне прав *по существу* против Канта. Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно *правильное* (NB) (а Кант, как и все философы, говорит о *правильном мышлении*) — от истины, а подходит к ней. Абстракция *матери*, *закона* природы, абстракция *стоимости* и т. д., одним словом, *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности. Кант принижает знание, чтобы очистить место вере: Гегель возвышает знание, уверяя, что знание есть знание бога. Материалист возвышает знание материи, природы, отсылая бога и за-

<sup>2</sup> См.: Роль мировоззрения в художественном творчестве. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 393—423.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Философские тетради. Политиздат, М., 1965, стр. 152—153. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Госполитиздат, М., 1956, стр. 626.

щищающую его философскую сволочь в помойную яму» (стр. 152—153). Очевидно, что направленность этой цитаты не в том, чтобы неизбежно разграничить ступени познания, оставив «живому созерцанию» роль лишь изначального материала, а в том, чтобы защитить, поднять значение и возможности абстрактного мышления. Посредством абстракции можно уже столь близко подойти к истине, что создаются предпосылки для перехода на основании этого к практической деятельности, к воплощению познанного в жизнь.

«Материалист возвышает знание материи, природы» — значит, мышление способно давать знания, которыми можно пользоваться в жизни, на практике, — вот смысл высказывания, причем практика в этой цитате понимается в качестве практического применения (воплощения) знаний. Что же касается «живого созерцания», то его роль, как мы увидим далее, трактуется В. И. Лениным весьма широко.

Ленин и его предшественники, основоположники марксизма, проводили грань между процессом теоретического мышления и практикой, считая ее не только важнейшей стороной, но и критерием в процессе познания объективной истины, выделяя таким образом в этом процессе два качественно различных, хотя и неразрывно связанных этапа: теоретическое познание и практику. Вот что непосредственно по этому поводу говорит Ленин: «Очень хорош § 225 Энциклопедии, где „познание“ („теоретическое“) и „воля“, „практическая деятельность“ изображены как две стороны, два метода, два средства уничтожения „односторонности“ и субъективности и объективности» (стр. 190). Эту же мысль Ленин подчеркивает и в другом месте (стр. 200): «Единство теоретической идеи (познания) и практики — это NB — и это единство именно в теории познания, ибо в сумме получается „абсолютная идея“ (а идея = «das objektive Wahre»)...

Если существует единый процесс познания, то можно говорить о постоянном взаимопроникновении, взаимопереплетении эмоционального и рационального, чувственного и абстрактного в процессе познания. Следовательно, «живое созерцание» является не только отправной точкой, исходным пунктом для последующего восхождения познания. Конспектируя книгу Гегеля «Лекции по истории философии», Ленин выписывает и комментирует: «„В природе“ понятия не существуют „в этой свободе“ (в свободе мысли и фантазии человека!!). „В природе“ они, понятия, имеют „кровь и плоть“. — Это превосходно! Но это и есть материализм. Понятия человека суть душа природы — это лишь мистический пересказ того, что в понятиях человека своеобразно (это NB: своеобразно и диалектически!!) отражается природа» (стр. 257). И далее следует мысль, которую Владимир Ильич подчеркнул и обозначил знаком NB: «Совпадение понятий с „синтезом“, суммой, сводкой эмпирии, ощущений, чувств несомненно для философов всех направлений. Откуда это совпадение? От бога (я, идея, мысль etc. etc.) или от (из) природы? Энгельс прав в своей постановке вопроса» (стр. 257).

Также со знаком NB, ранее, Ленин выписывает следующие слова Гегеля: «... „Нет“ (курсив Гегеля) „ничего ни на небе, ни в природе. ни в духе, ни где бы то ни было, что не содержало бы вместе и непосредственности и опосредования“...» Из этих слов Ленин делает вывод:

1) Небо — природа — дух. Небо долой: материализм.

2) Все vermittelt = опосредовано, связано в одно, связано переходами. Долой небо — закономерная связь всего (процесса) мира» (стр. 92).

Подобных свидетельств того, что Ленин, различая функции абстрактного и чувственного, не проводил между ними непроходимой границы, можно привести достаточно из разных его философских работ и выписок. Так, например, в конспекте плана диалектики (логики) Ге-

геля Ленин ставит вопрос, почему Гегель иногда идет от абстрактного к конкретному, иногда же — наоборот? Непоследовательность ли это идеалиста или к тому есть более глубокие причины? И он пишет, указывая, что между «живым созерцанием» и абстракцией есть множество переходных градаций: «Сначала *мелькают* впечатления, затем выделяется *нечто*, — потом развиваются понятия *качества* † (определения вещи или явления) и *количества*. Затем изучение и размышление направляют мысль к познанию тождества — различия — основы — сущности *versus* явления, — причинности *etc.* Все эти моменты (шаги, ступени, процессы) познания направляются от субъекта к объекту, проверяясь практикой и приходя через эту проверку к истине (= абсолютной идее)» (стр. 301).

Очень важен значок †; он был поставлен для того, чтобы подчеркнуть важную мысль. Закончив процитированные заметки о множестве ступеней, существующих между первыми впечатлениями и постижением сущности, Ленин на полях пишет: «Качество и ощущение (*Empfindung*) одно и то же, говорит Фейербах. Самым первым и самым первоначальным является ощущение, а в нем неизбежно и *качество...*» (там же). Ленин возвращается здесь к материалистической мысли о тесном единстве чувственного и абстрактного в процессе познания.

Именно в таком плане трактует соотношение рационального и эмоционального в ходе познания учебник марксистской философии, изданный в ГДР. Его авторы, опираясь на современное развитие ряда наук: кибернетики, теории информации, нейрофизиологии и семиотики — конкретизируют понятия теории познания. Они пишут, что познавательные образы составляют главное содержание в системе познания и по форме могут быть разделены на чувственные и рациональные (семантические). Оба эти рода тесно связаны друг с другом и с языком. Они не образуют двух ступеней процесса познания, а выступают как два взаимопроницающих момента любого познания. «Не существует ни чувственной ступени, ни рациональной ступени в процессе познания, а имеется лишь единое здание познавательных образных и оперативных структур, в котором постоянно имеют место как чувственные, так и семантические образы».<sup>5</sup>

В историко-генетическом плане, указывают авторы, процесс познания начинается с получения чувственных данных, накопления эмпирического материала и т. д., однако в каждом конкретном случае познание представляет собой противоречивое единство чувственного и рационального и может начинаться как с теоретических представлений, так и с чувственного ощущения, либо с обоих вместе. Авторы справедливо пишут о том, что в настоящее время все более возрастает роль именно теоретических представлений как исходного момента в процессе познания.

Эти выводы, основанные на данных ряда современных научных дисциплин, исходят из ленинского диалектического понимания взаимопроникновения и взаимопереплетения эмоционального и рационального в процессе познания. Аналогичные суждения встречаем и в изданной в 1961 году в ГДР книге Ганса Коха «Марксизм и эстетика» (она переведена в СССР в 1964 году). Немецкий марксист, создавший фундаментальный труд объемом около 40 авторских листов, пишет: «...никогда не бывает абсолютного разграничения между эмоциональной и разумной ступенями человеческого познания. Уже в простейших чувственных *восприятиях* участвуют элементы разумного познания; они направляют ощущения, руководят ими. Эмоциональные *представления* о событиях и о познанном еще больше испытывают влияние разумной ступени — неза-

<sup>5</sup> Marxistische Philosophie. Lehrbuch. Berlin, Dietz Verlag, 1967, S. 572

висимо от того, сознает это или нет художник в каждый момент своего творчества».<sup>6</sup>

Еще почти сто лет назад подобную мысль высказывал, анализируя «Анти-Дюринг» Энгельса, тоже немец, видный деятель революционного движения Иосиф Дицген. В своей книге «Мелкие философские работы. Избранное» он, в частности, писал: «Нельзя ничего возразить против того, что крайние материалисты отличают весомое или осязаемое от обоняемого, от слышимого или, наконец, от мира идей. Мы можем упрекнуть их лишь в том, что они чрезмерно пользуются этим различием, что они упускают из виду родственное и общее в вещах или свойствах и различают весомую и осязаемую материю „метафизически“, или *toto caelo*, и не видят значения общего класса, объемлющего противоположности».

Выписав эти слова, Ленин на полях несколько раз поставил NB (стр. 434).

Предпосылка о тесной взаимозависимости рационального и эмоционального и, следовательно, о познавательном моменте, проникающем эмоции, относится к *общегносеологическим* построениям; нас же сейчас интересует та специфическая форма общественного сознания, где роль эмоций несравненно более значительна, чем в научном освоении мира, — мы имеем в виду искусство с его конкретно-образной формой отражения жизни. Искусство, подобно науке, раскрывает суть общего через отдельное. Но в отличие от науки это отдельное в искусстве имеет характер индивидуальный, неповторимый, и, следовательно, это отдельное должно быть отображено в тех деталях и проявлениях, которые воспроизведут эту неповторимость. «Живое созерцание» есть обязательное свойство искусства, поскольку художественный образ в его полноте и всесторонности не может быть выражен абстрактно, не может быть отвлечением от индивидуального.

Искусство способно нести глубочайшие и широчайшие обобщения, только обращаясь к конкретным коллизиям, изображая конкретные явления. Эмоциональность — непрменный родовый признак произведений искусства, раскрывающих истину через индивидуально-чувственное.

Эмоциональность как одна из важных особенностей искусства органично связана с непрменной способностью субъекта искусства, т. е. художника, мастера ярко воспроизводить индивидуальное в объекте. Поэтому, опять-таки в отличие от науки, где ученый должен освобождать свои выводы от всего личного, стремясь к предельной объективности, в искусстве важна не только глубина и точность мысли мастера, но и его субъективная способность воспроизводить мир индивидуально, в неповторимых деталях, осязаемо, живо. Следовательно, эмоциональность есть не только признак произведений искусства, но и свойство мастеров искусства.

Показав на нескольких примерах, что роль «живого созерцания» в теоретических суждениях Ленина не сводилась единственно к функции строительного материала для последующего процесса обобщения (хотя эта функция, конечно, существенна), но трактовалась более широко, многогранно и многообразно, мы хотели бы в соответствии с темой данной статьи напомнить и о том, что Ленин-читатель, Ленин-зритель, Ленин-слушатель восприятие подлинного произведения искусства всегда связывал с тем волнением, которое оно порождает, не мыслил искусства без эмоционального воздействия. Ленин говорил: «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих „измов“ высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости».<sup>7</sup> Единый и вместе с тем всесторон-

<sup>6</sup> Ганс Кох. Марксизм и эстетика. Об эстетической теории Карла Маркса, Фридриха Энгельса и Владимира Ильича Ленина. Изд. «Прогресс», М., 1964, стр. 355.

<sup>7</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, доп., «Художественная литература», М., 1967, стр. 633 (курсив мой, — Ю. А.).

ний подход к искусству проявляется и тогда, когда Ленин говорит о том, что народным искусством может стать только при условии, если будет способно «объединять чувство, мысль и волю масс, подымать эти массы, пробуждать в них художников и развивать их».<sup>8</sup>

Всем памятно, как Ленин объяснял особенности книги Аверченко «Дюжина ножей в спину революции»: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки».<sup>9</sup>

Ленинские высказывания показывают, что он обращал внимание и на эмоции автора, и на эмоции, возникающие у читателей под воздействием произведений искусства. Дело, конечно, не в том, чтобы увеличивать число примеров (при необходимости это можно сделать без труда), — важно подчеркнуть, что теоретические суждения Ленина полностью соответствовали практике его личного восприятия искусства.<sup>10</sup> Любопытно отметить, что Маркс и Энгельс, прочитав порознь трагедию Лассалля «Франц фон Зикинген» и порознь отвечая автору о своих впечатлениях, начинали свои письма, по существу, одинаково: «...она при первом чтении сильно взволновала меня, а, следовательно, на читателей, у которых в большей мере преобладает чувство, она в этом смысле подействует еще сильнее. Это... очень важная сторона» (*К. Маркс*).<sup>11</sup> «Первое и второе чтение Вашей... драмы взволновало меня... при третьем и четвертом чтении впечатление осталось то же самое» (*Ф. Энгельс*).<sup>12</sup>

Резюмируя сказанное, мы хотим подчеркнуть, что всесторонний, многогранный, комплексный подход к искусству, подход, который единственно позволяет раскрыть специфику изучаемого предмета, подход, присущий классикам марксизма-ленинизма, обязательно включал в себя — и в теории, и в их непосредственной практике — серьезное внимание к эмоциональной стороне искусства, ясное и глубокое понимание роли чувств как в самом процессе художественного творчества, так и в восприятии произведений литературы и искусства.

## 2

Подобное понимание процесса отражения человеком окружающей его действительности позволило основоположникам научного социализма увидеть и показать *социальную природу отражения* социальной действительности, а следовательно, и социальную окраску человеческих чувств, возникающих в процессе освоения классово дифференцированного мира. В работах советских и зарубежных ученых проанализировано учение классиков марксизма о диалектике взаимосвязи общественного и эстетического. Исследователи-марксисты показали, какое место в трудах Маркса и Энгельса занимала проблема целостного восприятия людьми окружающей их действительности; показали в соответствии с реальной практикой и теорией марксизма, что ограниченные, корыстные отношения, складывающиеся между людьми при господстве частной собственности, непосредственно сказываются на их художественных вкусах, что свобода от этой классовой доминанты означает «полную *эмансипацию* всех человеческих чувств и свойств», т. е. раскрепощение, расцвет и обогащение человеческой личности во всех сферах жизни, в том числе и эстетической.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 249.

<sup>10</sup> В связи с этим привлекают внимание ответы Н. К. Крупской на анкету Института мозга. Верная сподвижница Ленина пишет о большой эмоциональности его переживаний (см.: «Литературная газета», 1968, № 50 (4180), 11 декабря).

<sup>11</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 19.

<sup>12</sup> Там же, стр. 22.



Нет необходимости здесь говорить о том, как глубоко и последовательно развил В. И. Ленин марксистское учение о базе и надстройке, являющееся конкретным преломлением гносеологической теории в сфере социальной. Идеи, чувства, требования, взгляды десятков миллионов трудящихся были осознаны им как громадная, конкретная сила. Великий теоретик, опирающийся на знание объективных закономерностей общественного развития, выступил и великим революционным практиком. База, не соответствующий тенденциям исторического развития, желаниям, чувствам, стремлениям трудовых людей, их потребностям и их человеческому стремлению к свободе, был взорван.

Ленин неоднократно отмечал, какую гигантскую силу в условиях подготовки, проведения и защиты завоеваний Октябрьской революции составляли социальные эмоции масс в России, являвшейся узлом всех мировых противоречий предреволюционной эпохи.

Сознательных большевиков, коммунистов, отчетливо представлявших себе цели борьбы в России, было очень мало, и тем не менее революция одержала решительную победу! Это произошло потому, что Ленин и большевики повели целеустремленную революционную работу, опираясь на реальные желания большинства населения, на свободолюбивые чувства народа, перед которым открылась дорога к иной, чем прежде, жизни.

Все работы В. И. Ленина, написанные после Октября, где говорится о стихийности революции как признаке ее глубинной силы, о необходимости для масс на собственном опыте убедиться в правоте большевиков, о воздействии положительного примера, о чувстве хозяина собственной страны как источнике небывалой мощи молодого государства, практически реализуют ясное теоретическое представление о важной, а подчас — в некоторые периоды — и значительнейшей роли классовых эмоций для социального бытия народа.

Если мы рассмотрим многочисленные высказывания и суждения Ленина послеоктябрьского периода об искусстве, то увидим, как часто обращается в них внимание не просто на эмоциональную сторону искусства (без которой нет искусства вообще), но и на *социальную* направленность чувств, порождаемых тем или иным произведением. Еще раз вчитаемся в его слова о том, что он не испытывает никакой радости от разных «измов». Эти слова имеют глубоко знаменательное продолжение: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их».<sup>13</sup> Перед нами еще одно свидетельство того, сколь широкой в представлении Ленина была амплитуда искусства и сколь важна в ней, по его мнению, роль социальных эмоций!

Литература, рожденная великой революцией Октября, обнажила, как при небывалом эксперименте, проводимом самой Историей, некоторые закономерности эстетического развития человечества. Совсем юная советская литература явилась новаторской литературой, безусловным шагом вперед в художественном развитии человечества. Правда, при толковании причин и существа этого новаторства возникают диаметрально противоположные мнения, причем сторонники каждой из точек зрения приводят немало аргументов для подтверждения своей позиции.

Мы согласны с теми, кто считает, что новаторство советской литературы началось прежде всего с новизны социальной действительности, которую отражала советская литература. Но мы весьма упростили бы вопрос, если бы свели его лишь исключительно к небывалой действитель-

<sup>13</sup> Это известное ленинское высказывание, приведенное в воспоминаниях К. Цеткин, мы даем в уточненном переводе с немецкого. См.: Л. М. Зака. Значение одной буквы. «История СССР», 1966, № 6, стр. 221.

ности, так как писатели с «того берега» тоже изображали ее, причем подчас ярко (вспомним А. Аверченко), однако их произведения не представляют собой чего-то качественно нового в истории мировой литературы. Стало быть, надо говорить не только о новизне объекта, но и о *новизне отражения*, о новом социальном отношении писателя к окружающему его миру, к событиям и людям.

Мы не можем утверждать, что общим признаком советского искусства первой поры было новое научное мировоззрение, так как это противоречило бы реальному положению дел. Большое число бесспорно революционных художников отнюдь не обладало зрелым социалистическим мировоззрением в начальные годы советской действительности, а между тем вклад их в нашу революционную культуру велик и почетен. Вспомним хотя бы некоторых мастеров слова начала 20-х годов — С. Есенина, Вс. Иванова, И. Бабеля, К. Федин, Л. Леонова, Э. Багрицкого, А. Веселого, Б. Лавренева, В. Шिशкова — и скольких еще!

Разумеется, как исторический анекдот звучат сейчас слова Ю. Либединского, который, горячо и искренне рекомендуя читателям писателя-самородка А. Костерина, писал, что А. Костерин видит «жизнь простую, ясную, такой, как ее видит каждый ученик Маркса»;<sup>14</sup> эти слова, однако, очень точно характеризуют реальный уровень «понимания» многими талантливыми писателями научного социализма — учения сложнейшего, многокомпонентного, диалектического. И в то же время — «Неделя» самого Ю. Либединского при всех ее слабых сторонах, отчетливо видимых сегодня, остается ярким памятником начальной поры революционной советской литературы! Аналогичных примеров мы можем привести много, и это видимое противоречие между далеко не всегда последовательно социалистическими взглядами и революционной устремленностью творчества заставляет приходиться к определенному выводу. Если мировоззрение художника понимать не только как систему теоретических взглядов, а шире — как совокупность всех его отношений к миру: рациональных и эмоциональных, научных и эстетических, философских и моральных, то следует сказать, что важную роль в нем играли — как показала проверка ценностей временем — социальные эмоции. Социально-психологическая доминанта революционного народа, поднявшегося на борьбу за свое освобождение, и определяла прежде всего новаторское своеобразие писателей революционных лет. Мы можем говорить о том, что наиболее общей чертой подавляющего большинства очень различных по творческому методу и идеологии художников слова была их эмоциональная причастность к революции.

Горячая кровь писателей, сокрушавших плечо к плечу со своими братьями по революции старый мир и весьма приблизительно, подчас фантастически представлявших новый строй, насыщала и их сердца и их книги. Мы с полным правом можем употреблять ленинские слова о *социализме чувств*, о мощи демократически-освободительных эмоций по отношению к тем писателям — поэтам, прозаикам, драматургам, чье творчество в значительной степени определило своеобразие небывалой в мире советской литературы.

Мы прекрасно понимаем сложность вопроса о роли социальных эмоций, которая не поддается, к сожалению, точному количественному анализу. Как, например, с помощью каких средств и приборов доказать эстетическую новизну, скажем, образа Вириanei Л. Сейфуллиной по сравнению с Настасьей Филипповной Достоевского? Художественное превосходство образа Настасьи Филипповны бесспорно. И вместе с тем это образ из прошлого, прежде всего потому, что отношение писателя к своей ге-

<sup>14</sup> См.: А. Костерин. Восемнадцатый годочек. Изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1924, стр. 3.

роине, его понимание перспектив женщины в жизни и отношений мужчины и женщины — достояние прошлого века; пусть вершина гуманистического мироощущения — но вершина, которая осталась позади. Революция разом двинула вперед все сферы человеческих отношений, в том числе и восприятие женской личности как личности человеческой. Сколько нам известно, попыток определить эстетическую новизну образов, созданных молодыми советскими писателями, в нашем литературоведении было не так уж много. Одной из удачнейших по «материализации» этого неуловимого как будто бы «духа» является небольшая статья А. Макарова «Точность эпитета». Видный советский критик проделал любопытный эксперимент с группой студентов Литературного института: он написал на доске стихотворение А. Фета «Ласточки», заменив черточками все эпитеты. Слушателям поэтического семинара было предложено восстановить пропущенные слова. Выпишем рядом то, что было у А. Фета, и тот коллективный вариант, который «восстановили» молодые люди, рожденные и воспитанные в совершенно иных условиях (заменяемые слова для наглядности выделены курсивом).

## А. Фет

Природы *праздный* соглядатай,  
Люблю, забывши все кругом,  
Следить за ласточкой *стрельчатой*  
Над *вечереющим* прудом.

Вот понеслась и зачертила —  
И страшно, чтобы гладь стекла  
Стихией *чуждой* не схватила  
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье  
И та же *темная* струя, —  
Не таково ли вдохновенье  
И *человеческого* я?

Не так ли я, сосуд *скудельный*,  
Дерзаю на *запретный* путь,  
Стихии *чуждой*, *запредельной*  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

Студенты Литературного  
института

Природы *верный* соглядатай,  
Люблю, забывши все кругом,  
Следить за ласточкой *крылатой*  
Над *переполненным* прудом.

Вот понеслась и зачертила —  
И страшно, чтобы гладь стекла  
Стихией *водной* не схватила  
Ее *веселого* крыла.

И снова то же дерзновенье  
И та же *светлая* струя, —  
Не таково ли вдохновенье  
И *не таков ли в жизни* я.

Не так ли я сосуд (— — —),  
Дерзаю на *отважный* путь,  
Стихии *светлой*, *беспредельной*  
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

Приведя столь выразительные данные эксперимента, А. Макаров пишет, что «для нас в данном случае важен не столько характер мировоззрения Фета, сколько то, что оно так ясно выразилось в его стихотворении и выразилось именно через слова-определения, через эпитеты... стоило только их убрать, как создавалась возможность совершенно иного, в сущности противоположного толкования смысла стихотворения».

Сопоставляя далеко не совершенный в художественном отношении студенческий вариант с подлинником, мы видим огромную разницу в подходе, в оценке одного и того же явления. Для наших современников творчество, вдохновение есть нечто радостное, ясное, побеждающее, торжествующее — о чем свидетельствуют определения *верный*, *переполненный*, *веселое*, *светлая*, *отважный*, *беспредельная*. Заметно стремление к жизненной конкретности слов-определений: *крылатая* ласточка, *водная* стихия. Идеалистической основы как и не бывало. Наш вариант отчетливо выявляет мироощущение наших современников.<sup>15</sup>

Наглядный опыт А. Макарова с его убедительными результатами тем не менее всего лишь намек, указание на ту огромную сферу, которая еще ждет своих исследователей, на ту сферу, где эстетическими аргументами неопровержимо может быть раскрыта природа новизны нового искусства.

<sup>15</sup> А. Макаров. Точность эпитета. «Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 197—198.

Не имея в данной статье возможности привести развернутую систему доказательств, мы будем опираться в целом на результаты, полученные нами при изучении столь интересной темы, как воздействие революции на нашу раннюю художественную литературу. Мы уже упоминали о том, что по отношению к массе писателей следует говорить о соответствии объективной истине их классовых, политических чувств, адекватности этих чувств изображаемому времени; это проявлялось в восприятии революции как солнечного праздника освобождения угнетенных. О подобной истинности теоретических представлений писателей в подавляющем большинстве случаев говорить невозможно. Развитие, уточнение, углубление социалистического взгляда на мир произойдет позже — с прояснением перспектив самой социалистической действительности. Но новизна советской литературы тем не менее является неоспоримой уже с самых первых ее шагов. В этом смысле мы должны говорить о том, что социальные эмоции писателей имели *методообразующий* характер.

Метод социалистического реализма, если исходить из ленинской теории отражения, безусловно включает в себя как всепроникающий элемент художественного творчества общественные эмоции мастеров искусства. Одно лишь «знание» социалистических идей, проявленное писателем, но не реализованное в полнокровном произведении, не позволяет его вещь отнести к методу социалистического реализма. Образно говоря, в такой книге нет ни плоти, ни крови, она представляет собой нечто поверхностное, не более, чем макет или муляж, а не подлинное произведение искусства.

История искусства в целом и советского в частности определенно доказывает, что подлинная художественная новизна определяется факторами кардинальными с гносеологической точки зрения. Сдвиги, порождаемые серьезными причинами (в данном случае — гигантскими общественными катаклизмами), вызывают существенные изменения и в отношении художника к действительности, и в сфере его чувств, и в его идеологии. Именно понимание монументальности и причин и следствий позволяет нам говорить либо о существовании новаторства в литературе, либо только об имитации новизны, о псевдоноваторстве, которое не имеет глубоких причин в глубоких основах человеческого сознания.

О подлинном новаторстве следует говорить как о содержательной категории, комплексно и полно отражающей движение человеческой практики, познания в целом.

### 3

Специально выделив сначала анализ важной роли социальных эмоций для того, чтобы подчеркнуть их значение в формировании советской литературы как новаторской, введем теперь эту проблему в общий гносеологический и исторический контекст развития советской литературы.

Подобно тому как научная идеология пролетариата зародилась и созревала в недрах буржуазного общества, творческий метод социалистического реализма, принципиально антагонистичный тенденциям буржуазной культуры, также зародился и заявил о себе еще до революции; с именем Максима Горького связываем мы его. Мощь демократизма Горького — явление само по себе выдающееся, но одних чувств, одного народолюбия, разумеется, было бы недостаточно для того, чтобы именно М. Горький выступил с произведениями нового — во всемирном масштабе — качества. Ведь в это же время в России творили Л. Толстой и А. Чехов, чей гуманизм был обострен до возможного предела и чей художественный дар в некоторых направлениях превосходил талант Горького, в эти же годы жил и В. Короленко, чья совестливость, на наш взгляд, не

имеет прецедентов в мировой литературе. И все же новое слово суждено было сказать именно М. Горькому! Это произошло потому, что творчество М. Горького было ярко озарено верным социальным знанием. Он смог положиться не только на свою удивительную чуткость художника, но и на логику марксистского учения, открывшего ему законы развития человеческого общества. Вот почему М. Горький уже в начале нашего века создал целый ряд произведений, где не только появились новые акценты, но были раскрыты новые кардинальные темы, важнейшие новые характеры, небывалые дотоле человеческие отношения. Социалистические эмоции и радио в данном случае органически взаимопроникли, они составили волшебный художественный сплав, поразивший современников своей новизной. М. Горький первым пришел к творческому методу, к которому шли многие прогрессивные писатели всего мира.

Следует сказать здесь, что *недостаток реального социалистического опыта* не раз порождал в дальнейшем колебания и даже явные ошибки в творчестве Горького, и в плане гносеологическом это весьма существенно: общественная практика, реальные победы социалистического строительства, претворение в жизнь идеалов явились одним из важнейших, если не определяющим фактором победы принципов социалистического реализма в советской литературе. Именно конкретный опыт первой в мире страны социализма во многом воздействовал на М. Горького 20—30-х годов. Практика социалистического переустройства мира обогащала и развивала социалистический реализм, придавала ему новые черты и особенности, раскрывала те потенции, которые были лишь едва намечены у истоков.

Мы не хотели здесь проводить прямой аналогии между творчеством М. Горького и развитием советской литературы в целом. Нас в общем плане интересовало соотношение элементов теоретического познания и практики применительно к пути основоположника социалистического реализма. История советской литературы, рассматриваемая под избранным здесь углом зрения, в принципе свидетельствует о безусловной важности для полнокровного и художественно верного воспроизведения мира каждого из гносеологически значимых моментов.

Когда мы анализируем творчество того или иного писателя, обладающего ярко выраженной индивидуальностью, мы не можем (если заранее не поставили себе целью упростить и схематизировать его произведения) объяснить это своеобразие лишь непосредственным воздействием общественной борьбы — это, конечно, относится и к М. Горькому. Мироощущение каждого писателя складывается под влиянием множества факторов: национальных, социальных, даже интимных; под влиянием событий, которые произошли в его жизни, людей, которых он встретил, книг, которые прочитал. Тщательное, непредвзятое и глубокое изучение творческой биографии писателя, изучение всего объема явлений, повлиявших на его «я» художника, — ключ к верному пониманию созданных им книг. Оспаривать это невозможно. Но вместе с тем, когда мы начинаем искать радикальные черты *сходства* ряда писателей, число сугубо личных факторов резко уменьшается, и чем больше круг писателей, тем меньше общих факторов (личного характера), определивших нечто существенное в творчестве многих и многих авторов. Если же мы говорим о столь пестром, бурном, неповторимом мире индивидуальностей, каким является советская литература первого послереволюционного периода, то мы можем выделить лишь одну общую черту, определяющую своеобразие этой литературы: это, как мы писали выше, эмоциональная доминанта, порожденная Октябрьской революцией. Дальше начинаются бесчисленные различия. Разве Д. Фурманова и Н. Клюева, В. Маяковского и Вс. Иванова, С. Есенина и Д. Бедного объединяет равный уровень воззрений? Советская литература последующих этапов унаследовала эмоциональную основу ре-

волюционных лет, их глубинный и последовательный демократизм, чувство справедливости, ненависть к барству во всех его проявлениях.

Именно здесь — в характере эмоционального решения темы революции — начинается коренное отличие нового советского искусства от искусства врагов революции. Борьба за власть трудящихся, за счастье народа являлась для писателей непосредственным, главным, кровным делом. А. Фадеев, М. Шолохов, Н. Островский, В. Вишневский, Л. Леонов и сколько еще других советских художников писали — так же, как воевали, — «по указке своего сердца» (*М. Шолохов*), по законам социальной справедливости.

Вместе с тем нельзя не увидеть и того, что большинство произведений первой поры советской литературы при всей привлекательности, которая определяется прежде всего их революционным пафосом, в немалой мере упрощает изображаемую действительность. Это упрощенное изображение было следствием запутанных, весьма приблизительных или прямо неверных представлений о сущности сложнейших процессов, которые, кардинально меняя основы самого бытия, внешне проявлялись в картине перевернутого вверх дном быта.

История советской литературы, рассматриваемая в широком плане, применительно к творческой эволюции десятков и сотен ее творцов и создателей, неопровержимо подтверждает правоту гносеологических положений ленинской теории отражения. Сила обобщающей мысли, выражаемая в литературе как способность художника к верной типизации явлений действительности, росла и совершенствовалась со временем.

Начало новой литературы было ознаменовано существованием различных творческих методов, которые в свободном соревновании проявили присущие им возможности. Это соревнование наглядно показало слабость, неспособность ряда методов выразить новую жизнь с той глубиной и в том масштабе, которых она заслуживала. Время шло, и действительность, прежде всего социальная действительность, подсказывала революционным писателям, искренне стремившимся отразить свою небывалую эпоху в ее гигантском развороте, в ее страстях, во всей ее сложности, в тенденциях развития, что творчество многих из них еще не соответствует величию происходящего — в силу недостаточно ясного, приблизительного понимания того, что происходило в жизни переустроенной страны.

М. Горький, комментируя труд И. Груздева, так разъяснял непреложную необходимость для художника социалистического реализма научно обоснованного знания законов развития общества: «... на примере „наших разногласий“ очень умело показана политическая мудрость Владимира Ленина, его совершенно изумительная пронизательность. Значение этих „разногласий“, на мой взгляд, — весьма глубоко и может послужить темой для некоторых философских размышлений, ибо грубо „эмпирически“, в деле знания действительности, я был, наверное, „опытнее“ его, но он — „теоретик“ — оказался неизмеримо глубже и лучше знающим русскую действительность, хотя сам не однажды жаловался, что знает ее — „мало“».

Мне кажется, что здесь „разноречие“ не только в силе познающего разума и в несокрушимой правильности теории, а в чем-то еще, кроме этого. Это „еще“ может быть высотой точки наблюдения, которая возможна только при наличии редкого умения смотреть на настоящее из будущего. И мне думается, что именно эта высота, это умение и должны послужить основой того „социалистического реализма“, о котором у нас начинают говорить как о новом и необходимом для нашей литературы».<sup>16</sup>

<sup>16</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 301—302.

«Высота и умение» писателей социалистического реализма с годами проявлялись все очевидней.

Принципиально важное значение для нашей темы имеет то, что социалистическое сознание — важнейшее условие нового метода — проникло в советскую литературу не как нечто абстрактное, не как сторонний догмат, не априорно, но как личный опыт, как элемент собственной жизни, как практика повседневной действительности, окружающей писателя. Изучение реальной истории нашей литературы — и в целом, и по отношению к творческому пути отдельных крупнейших писателей — свидетельствует, что чем глубже и органичней проникали в их творчество идеи социализма, тем все более определенными становились их классовые чувства.

Среди мастеров искусства были такие, как Д. Фурманов и А. Серафимович, которые с первых дней революции приняли, как свои, ее идеи, но немало было и таких, которые могли бы сказать вместе с К. С. Станиславским: «Мой глубокий поклон за то, что, когда совершавшиеся события нас, стариков, артистов Художественного театра, застали в несколько растерянном виде, когда мы не понимали всего того, что происходило, наше правительство не заставило нас во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет, сделаться не тем, чем мы были на самом деле. Мы понемногу стали понимать эпоху, понемногу стали эволюционировать, вместе с нами нормально, органически эволюционизировало и наше искусство. Если бы было иначе, то нас бы толкнули на простую „революционную“ халтуру. А мы хотели отнестись к революции иначе; мы хотели со всей глубиной поглядеть не на то только, как ходят с красными флагами, а хотели заглянуть в революционную душу страны».<sup>17</sup>

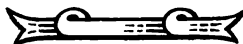
К 1932 году, как это явствует из произведений тех лет, уже можно было констатировать решающую победу в советском искусстве метода социалистического реализма, что и было сделано в партийных документах. Мы можем говорить об интенсивности литературного процесса, пристекавшей из стремления художников к соизмеримому отражению великой революционной эпохи — теми средствами и способами, которые позволяли добиться максимальных общественно-эстетических результатов.

Реалистические принципы брали верх в творческом соревновании прежде всего потому, что реализм, как могучее средство типизации, в максимальной мере предполагает глубоко обобщенное познание жизни, а потому позволяет писателям показать и свою революцию не только с яркостью и непосредственностью чувств, но и с максимальной глубиной проникновения в сущность происходящего, соблюдая верные масштабы в изображении людей и событий. Личный опыт, собственная художественная практика приводили самых разных авторов к убеждению, что наибольшими возможностями для раскрытия всей многосложной картины мира и диалектики человеческой души, для познания связей между изменяющейся действительностью и отдельной судьбой располагает реалистический метод. Вот почему естественно и закономерно с течением времени метод социалистического реализма, характерный первоначально для творчества части революционных художников, начал занимать господствующее положение. Под социалистическим реализмом мы понимаем дальнейшее развитие, обогащение и уточнение возможностей, органически присущих реалистическому методу, развитие, совершающееся благодаря социалистическому определению эмоций и разума художника.

<sup>17</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, изд. «Искусство», М., 1959, стр. 249—250.

Метод социалистического реализма выступает как следствие постоянно воздействующей на психику и разум художника общественной действительности, уже не только понятой или прочувствованной в качестве долженствующей быть социалистической, но существующей, активно проявляющейся и эволюционирующей в этом качестве уже более полувека.

Развивается социалистическая действительность, развивается, приобретает новые черты и творческий метод, но при этом неизменными остаются его гносеологические основы: тесная связь с практикой общественного строительства, овладение знанием, которое освещает на научной основе пути движения общества, и активное эмоциональное отношение — с позиций социализма — ко всему, что достойно художественного отзвука. С точки зрения ленинской теории отражения, история советской литературы представляет собой классический пример взаимодействия практики и теоретического познания, взаимопроникновения и взаимодействия эмоциональной и рациональной сторон человеческого духа. На этой диалектической основе возникло и укрепилось такое характерное качество советской литературы, как ее партийность, т. е. органическое слияние социальных эмоций, получивших ясную классовую направленность в ходе социалистического строительства, и ясного марксистско-ленинского взгляда на мир. Суть коммунистической партийности по отношению к литературе социалистического реализма заключается в том, что требования народной жизни, требования практики строительства коммунизма являются той путеводной звездой, куда постоянно направлена стрелка классового компаса.





## СПОР М. ГОРЬКОГО И К. ФЕДИНА О МУЖИКЕ В 20-е ГОДЫ

(К ПРОБЛЕМЕ «ВЛАСТИ ЗЕМЛИ» И РЕВОЛЮЦИИ)

Говорить сейчас о том влиянии, которое оказал М. Горький на русских советских писателей в период гражданской войны и в 20-е годы, — это значит во многом повторять общеизвестное.

К. Федин в данном случае — не исключение. И сам он не раз говорил о том участии, которое принял М. Горький в его творческой и личной судьбе, и в научной литературе приводились и приводятся как благоприятные отзывы Горького о Федине, так и аналогичные отзывы Федина о Горьком.

Но этого недостаточно, поскольку и литературный процесс в целом и влияние одного писателя на другого представляют собой сложную систему взаимных притяжений и отталкиваний. Между тем эта сложность не нашла своего воплощения даже в наиболее серьезных работах общего порядка. В монографиях А. Волкова и Е. Наумова говорится о том, что «Горький помог К. Федину встать на путь профессиональной писательской деятельности», что «в письмах и советах Горького содержится много наставлений, явившихся для К. Федина замечательной школой писательского мастерства»,<sup>1</sup> что К. Федин был в числе тех, кому М. Горький «внимательным отношением, дружеским советом и доброжелательной критикой... помог найти себя».<sup>2</sup> Отношения двух художников, таким образом, сведены к позиции сидящего за партой ученика и восседающего за высокой кафедрой учителя. Говоря о переписке М. Горького и К. Федина и о возникшем в ней разногласии в оценке путей развития деревни, авторы ограничиваются тем, что фиксируют ошибку неопытного ученика и дружелюбную строгость учителя.<sup>3</sup>

Правда, А. Волков считает нужным сказать, что «некоторые горьковские советы субъективны»,<sup>4</sup> а К. Муратова отмечает, что М. Горький

<sup>1</sup> А. Волков. А. М. Горький и литературное движение советской эпохи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 71.

<sup>2</sup> Е. Наумов. М. Горький в борьбе за идейность и мастерство советских писателей. Гослитиздат, М., 1958, стр. 73.

<sup>3</sup> Заслуживает одобрения предпринятая А. Волковым попытка рассмотреть «преломление опыта советской литературы в художественном творчестве, теоретических работах и высказываниях самого Горького» (А. Волков. Великое содружество. «Вопросы литературы», 1968, № 3, стр. 19). Однако интересующая нас тема в статье не затронута.

<sup>4</sup> А. Волков. А. М. Горький и литературное движение советской эпохи, стр. 71. Следует сказать, что А. Волков в одной из последних работ хотя и отмечает неверное отношение писателя к крестьянству, однако стремится оправдать «субъективность» горьковского отношения к литературе о деревне: «...многие ранние книги о советской деревне не отличались высокими художественными достоинствами. Возможно, поэтому Горький относился к таким книгам настороженно, улавливая в них независимо от лучших намерений их авторов элементы ненавистной ему сусальной росписи деревенской жизни» (А. Волков. Художник учится у художника. «Октябрь», 1968, № 7, стр. 189).

в 20-е годы к произведениям о деревне «относился настороженно и предъявлял к ним более суровые требования, чем к повествованиям о жизни города», что «не все горьковские оценки произведений советских писателей были бесспорными».<sup>5</sup> Однако эти заслуживающие внимания соображения носят общий характер и не являются ориентиром при непосредственном изучении отношений М. Горького и К. Федина.

В последнее время наше литературоведение предприняло попытки подробнее исследовать некоторые расхождения во взглядах М. Горького и К. Федина в 20-е годы. Об этом идет речь в монографии Б. Брайниной «Константин Федин. Очерк жизни и творчества» (Гослитиздат, М., 1962) и в статье Е. Краснощечковой «От „Пустыря“ к „Трансваалу“ (Новеллы Константина Федина 20-х годов)», вошедшей в сборник «Творчество Константина Федина» (изд. «Наука», М., 1966).

В центре внимания новейших исследований оказалась прежде всего переписка М. Горького и К. Федина второй половины 20-х годов, в частности письмо, отправленное К. Фединым после трехмесячного пребывания в Дорогобужских лесах Смоленской губернии. В этом письме говорится, между прочим, следующее: «Пожил у доброго десятка мужиков — самых разных мастей и — в общем — одномастных. Прочный мир, и жутковато становится, но в то же время и необыкновенно *хорошо* (нет другого слова!). Вас, дорогой Алексей Максимович, я часто вспоминал именно у мужиков, с мужиками, по контрасту ли с вашими образами, по тому ли, что вы какой-то стороной суждений ваших о крестьянине очень правы, а тут же, в правоте этой как-то и ошибаетесь. Мне кажется, что будущая-то культура обопрется именно на крестьянина, а никак не на его понукальщиков. Ведь все упорство, с каким мужик держится за старое, — не от порочных качеств его, а оттого, что с нас — понукальщиков — *нечего* взять, и это он видит на деле. А время не ждет, и опыт сохи с бороной — опыт верный, надежный, круговорот хозяйства (по старинке!) не обманет, только поспешай поворачиваться. И мужик поворачивается! Поворачивается *ровно настолько*, чтобы на третий год после гражданской войны и голода вся страна позабыла и о войне, и о голоде. Пресловутая крестьянская „темнота“, „косность“ и пр. — жалкие слова. Преимущество молотилки перед цепом мужику более очевидно, чем Наркомзему. Да дело-то тут кое в чем другом: мужики-то для нас — заграница, и понукание наше — простое незнание грамоты, непонимание основ культуры, давно имеющейся и почти окостеневшей вследствие постоянного *противодействия* понукальщикам. Дать возможность и *время* свободно развиться этой культуре — значит сделать все, что требуется разумом».<sup>6</sup>

М. Горький, как известно, ответил К. Федину 17 сентября 1925 года, причем начал с того, что его больше всего задело, — с вопроса о мужике, «постоянно противодействующем понукающим»: «Нет ли здесь ошибки у вас? Ведь „понукающие“ несут в жизнь именно живую, новую истину, и поэтому они являются творцами культуры. Именно — они. Так всегда было и будет. Лично я привык думать, что „постоянное противодействие“ истекает у людей из желания покоя, „более или менее устойчивого равновесия“... Наверное, и я тоже хочу достичь этого состояния, хочу решительного и все разрешающего вывода, продолжая, однако, думать, что все мои симпатии на стороне „понукающих“ и что мне органически враждебно постоянное противодействие мужика неотразимым требованиям истории. Все это я говорю потому, что мне показалось: в письме

<sup>5</sup> К. Д. Муратова. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 205.

<sup>6</sup> Горький и советские писатели. Незданная переписка. «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 495.

вашем вы покорствуете фактам. Это вредно для художника, который, по существу своему, принадлежит к секте „понукающих“».<sup>7</sup>

К. Федин написал М. Горькому лишь спустя четыре месяца — в январе 1926 года. Он не пытается спорить, разъяснять свою точку зрения — он просто подтверждает ее: «„Покорствуя фактам“, я все старался разрешить вопросы, явившиеся в результате поездки в деревню и жизни там. В конце концов, упрямство, в котором вы подозреваете меня не напрасно, взяло верх, и я решил, что „философию и пророчество“ можно оставить в стороне. Мне кажется, что рассказы о деревне, над которыми я работаю, будут достаточно неуместны в наши дни, в них начисто будет отсутствовать объяснение фактов, и я надеюсь, что они доставят мне небольшое удовлетворение».<sup>8</sup>

Этот обмен мнениями свидетельствует, во-первых, о том, что М. Горький и К. Федин в тот момент остались, как говорится, каждый при своем мнении, ни в чем не уступив друг другу, и, во-вторых, о том, что расхождение между ними носило принципиальный характер. Оба писателя, как это часто бывает в полемике, абсолютизировали свои исходные положения: К. Федин в принципе отрицает какую бы то ни было возможность и необходимость вмешательства каких бы то ни было сил («понукающих», по его определению) в замкнутый мир деревенской культуры; М. Горький, со своей стороны, считает непреложным законом «постоянное противодействие мужика неотразимым требованиям истории» и потому все надежды возлагает на «понукающих», на их волю к преобразованию. Много лет спустя К. Федин, как мы знаем, пересмотрел свои взгляды, он определял свои суждения 1925 года как результат идиллических настроений, «первозданного хаоса чувств».

Однако Б. Брайнина, анализируя спор писателей, обращает внимание главным образом на то, что «Горький помог Федину разобраться в „хаосе чувств“, помог ему отказаться от старых предрассудков».<sup>9</sup> Связь этих «старых предрассудков» с традициями русской литературы, с особенностями развития прозы 20-х годов, с идейно-художественной эволюцией самого К. Федина осталась невыясненной.

В отличие от Б. Брайниной Е. Краснощечкова интересуется самой сутью возникшего между М. Горьким и К. Федем расхождения. Более того: она устанавливает связь между вспыхнувшим спором и художественными произведениями К. Федина на деревенские темы. К сожалению, исследовательница в конечном счете сглаживает противоречие, утверждая, будто «спор о деревне был основан в значительной мере на недоразумении», что он «возник в результате неточного прочтения Горьким мысли Федина...»<sup>10</sup>

Как раз этим «неточным прочтением» и следует в первую очередь заняться.

Заметим, что основная мысль К. Федина, вызвавшая резкие возражения М. Горького, состоит в утверждении, что в условиях великой ломки необходимо сберечь какие-то важнейшие основы крестьянской земледельческой и нравственно-бытовой традиции, исторически сложившейся, выражающей некие итоги национального развития. К. Федин считает нужным сохранить то, что Гл. Успенский определял как «власть земли».

Между тем к земледельческим и нравственно-бытовым традициям деревни М. Горький относился в лучшем случае настороженно-недовер-

<sup>7</sup> Там же, стр. 496—497.

<sup>8</sup> Там же, стр. 499—500.

<sup>9</sup> Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. Гослитиздат, М., 1962, стр. 111.

<sup>10</sup> Е. А. Краснощечкова. От «Пустыря» к «Трансваалу» (Новеллы Константина Федина 20-х годов). В кн.: Творчество Константина Федина. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 74, 76.

чиво. Вспомним: для автора повести «Лето» (1908) «власть земли» и весь кругооборот крестьянских дел и обязанностей суть явления отрицательного порядка. Герой-рассказчик говорит, например: «Обняла... земля человека черными лапами своими и выжимает из него живую свободную душу, и вот видим мы пред собою жадного раба...»<sup>11</sup>

Но могут возразить: герой-рассказчик не всегда выражает мысли автора. Поэтому обратимся к замыслу «Истории Кузнечихи», который возник у М. Горького до появления повести «Лето». В 1908 году М. Горький пишет К. П. Пятницкому: «Это — деревня, с ее охотниками, артистами, изобретателями, историками, лавочниками, святыми и кликушами, мечтателями и дельцами. В рамки этой истории я вложу все, что знаю о деревне, все, о чем догадываюсь и что могу выдумать, не нарушая внутренней правды. Беру все это с внутренней стороны как процесс культуры и освещаю на протяжении лет 50-и».<sup>12</sup>

Здесь есть всё, кроме пашни, и все, кроме рядовых земледельцев, — тех, кто определяет лицо деревни, составляет основу ее бытия. Разумеется, пятидесятилетняя история деревни — это «процесс культуры», но вот что характерно: в замысле М. Горького патриархальный пахарь, находящийся под «властью земли», оказывается вне «процесса культуры».

Представляется невозможным в рамках данной статьи исчерпывающе ответить на вопрос об отношении М. Горького к крестьянству и, в частности, рассмотреть образ человека земли в его художественных произведениях. Этот вопрос еще ждет специального изучения. Мы здесь ограничимся тем, что отметим следующее: если и появляется в дореволюционных и послереволюционных произведениях М. Горького вызывающий авторские симпатии крестьянин, то, как правило, в отрыве от повседневных мужицких дел — он или вообще отрешился от забот по хозяйству, или на какое-то время освободился от изнурительного труда. Крестьянин лишь постольку интересуется и привлекает М. Горького, поскольку он способен вырваться из того кругооборота, в который поставила его «власть земли». Таким образом, суждения героя-рассказчика из повести «Лето» внутренне близки М. Горькому.

Поэтому нельзя не согласиться с А. Воронским, когда он пишет в одной из статей 1926 года о Горьком: «Писатель слишком и несправедливо пристрастен к нашему „мужику“ ... Насколько помнится, нигде Горьким не описан, не изображен крестьянский труд в поле, в лесу, у себя на дому. В „Университетах“ Горький подробно рассказывает о своей страшной жизни с Ромасем в одном большом приволжском селе. В рассказе нет ни одной картины трудовой крестьянской жизни. А ведь крестьянин не только собственник, но и человек угнетенного труда. Одну душу, жадную, собственническую, дикую, Горький видит превосходно, а к другой глух. И у него искажаются иногда революционные перспективы и звучит скептицизм».<sup>13</sup>

Между тем и в русской литературе начала XX века, и в советской литературе первого послереволюционного десятилетия отчетливо проявилось стремление не только показать крестьянина-собственника и крестьянина-труженика как две стороны одной медали, но и художественно утвердить исконную нравственно-трудовую традицию мужицкого патриархального быта. Характерно, например, что сознательный крестьянин-правдоискатель из дореволюционных рассказов Ив. Касаткина, стремясь

<sup>11</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 8, Гослитиздат, М., 1950, стр. 384.

<sup>12</sup> Там же, т. 29, стр. 68.

<sup>13</sup> А. Воронский. О Горьком. В кн.: А. Воронский. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1963, стр. 382.

к современному знанию и к переделке старой жизни, в то же время мечтает не допустить полного ее разрушения. В рассказе «С докукой» (1910) этот правдоискатель неуклюже говорит: «...надобно штоб... и взамену штоб», но замечает, что «и без дедовского нудно».<sup>14</sup>

Революция, таким образом, застала крестьянство в промежуточном положении. Она ускорила разрушение патриархальных устоев, но в то же время именно потому, что в события революции и гражданской войны оказалось вовлеченным многомиллионное крестьянство, в котором еще были очень сильны патриархальные настроения, немигнуемо должны были оживиться, приобрести дополнительную силу и энергию те исконные надежды и идеалы, которые то собирали мужиков под знамена Разина и Пугачева, то вызывали к жизни мужицких доморощенных идеологов типа Сютяева и Бондарева, то будоражили соблазнительным правдоподобием легенды о стране Беловодии — о земле крестьянского благополучия. Деревня и отказывалась от старой жизни («...надобно штоб... и взамену штоб»), и в то же время мечтала сохранить важнейшие основы своей исконной нравственно-трудовой земледельческой традиции («и без дедовского нудно»).

После всех лишений и потерь, после всех скитаний возвращается неверовский Мишка Додонов на родную землю, к разоренному хозяйству («Ташкент — город хлебный», 1923); на пашне видим мы в финале повести Вс. Иванова «Цветные ветра» (1921) и партизанского вожака Калистрата Ефимовича; «Пашней займусь», — обещает Никита Вершинин в «Бронепоезде 14-69» (1921). В декабре 1925 года тот же Вс. Иванов, рассказывая в письме к М. Горькому о своей работе над романом «Казачи», говорит, между прочим, о том, что ему хочется показать в этом романе «мужицкую тоску по семье, по дому, по спокойному хозяйству...»<sup>15</sup>

Интерес к деревне, к ее исконным патриархальным традициям, к тем отношениям, в которые вступали эти традиции с новыми формами жизни, был закономерен для литературы 20-х годов и всего менее носил этнографический характер, поскольку выражал насущные потребности общественной жизни, важнейшие стороны нашей послереволюционной действительности. Не только те писатели, кто был уже и биографически и художнически связан с деревней (Вс. Иванов, А. Неверов, Артем Веселый, Л. Леонов), но подчас и те, у кого основное направление творчества пролегалo в ином русле, обращаются к деревенской теме. Среди последних был и К. Федин.

Человек города по условиям жизни и воспитания, он и путь-то свой начал бытописателем уезда (вспомним «Анну Тимофеевну», «Наровчатскую хронику», «Рассказ об одном утре», «Песьи души»). Но отсюда, оказалось, рукой подать до деревни! И она подступала к К. Федину, как подступали крестьянские полосы вплотную к мещанским огородам где-нибудь в Ефремове и Муроме, Наровчате и Алатыре. И вот появляется в 20-е годы целый цикл «крестьянских» повестей и рассказов, составивших книгу «Трансвааль» (1926).

В критической и научной литературе именно они служат вехой для обозначения нового этапа идейно-творческих исканий писателя. «Момент отталкивания от замкнутой в себе „пустырной темы“, ее локальной трактовки очевиден», — пишет Е. Краснощекова.<sup>16</sup> И. Соколов-Микитов говорит о том, что К. Федин в деревне открыл для себя новый пласт действительности. «Там... — обращается он к писателю, — я оказался как бы

<sup>14</sup> Ив. Касаткин. Лесная быль. Рассказы. М., 1919, стр. 45.

<sup>15</sup> «Новый мир», 1965, № 11, стр. 243.

<sup>16</sup> Е. А. Краснощекова. От «Пустыря» к «Трансваалю» (Новеллы Константина Федина 20-х годов). В кн.: Творчество Константина Федина, стр. 68.

твоим гидом, проводником по почти неведомой тебе сказочной мужичьей стране, полной чудес и открытий». <sup>17</sup>

Действительно, сборник «Трансвааль» был важным моментом в эволюции К. Федина, а смоленская деревня и в самом деле явилась неким открытием для писателя — об этом свидетельствуют и уже процитированная его переписка с М. Горьким, и позднейшие признания Федина. Вместе с тем «открытие» смоленской деревни и появление произведений, вошедших в сборник «Трансвааль», имело свою предысторию. Авторская позиция К. Федина середины 20-х годов определялась, в частности, наблюдениями писателя в период гражданской войны — наблюдениями, которые художественно реализовались, например, в рассказе «Сад» (1919—1920).

Этому рассказу особенно «не повезло» в монографии Б. Брайниной, хотя он проанализирован здесь с профессиональной тщательностью. Дело в том, что для Б. Брайниной «власть земли» — сила, если пользоваться выражением М. Горького, «социально нездоровая», явление от начала до конца отрицательное. Поэтому критик, говоря о Силантии, главном герое рассказа «Сад», видит прежде всего «тушью, косную покорность Силантия „таинствам“ природы, стихийную, нерушимую власть земли над жизнью этого крестьянина. . .» <sup>18</sup> Исследовательница, естественно, хочет, чтобы писатель осудил «медвежью хватку, звериную косность Силантия», а так как К. Федин эту хватку и эту косность не осуждает, то Б. Брайнина делает вывод, что в рассказе «Сад» «изображаемые. . . события подчас освещаются неверным светом, участники этих событий стоят где-то в стороне от революционной действительности». <sup>19</sup>

Между тем в рассказе «Сад» К. Федин ставит вопрос о том, как сживается с новыми — послереволюционными — порядками исконная «власть земли». Силантий готов служить верой-правдой не только прежнему хозяину, но и новой власти. Важнее, впрочем, то, что для героя есть более авторитетная сила — власть повседневного труда, неразрывно связанного с вечным обновлением природы. Незаурядная сила и традиционное, с молоком матери впитанное трудолюбие садовника ищут себе применения в новых условиях.

Силантий обращается к городским властям, просит помощи, потому что одному не справиться. Однако помощи нет, и садовник взваливает непосильную работу на свои плечи и на плечи жены. Если патриархальному мужику из рассказа Ив. Касаткина «Вражья сила» (1920) и «Партизанских повестей» Вс. Иванова (1921) революция оказывается понятной и близкой, если он становится активным участником ее повседневных дел, то желание Силантия трудиться не было понято, и тогда он в порыве неудовлетворенного и тем самым оскорбленного трудолюбия становится противником революционной власти. Герой Ив. Касаткина и Вс. Иванова предстает прежде всего как воплощение ненависти к старому миру. Что же касается исконного трудолюбия, желания делать прадедами завещанную работу, то они здесь — на втором плане, в то время как для Силантия главное и единственное — труд. Именно поэтому в грохоте ломки, войны, разрушения были услышаны голоса касаткинского и ивановского мужиков и не был услышан голос фединского садовника.

Город присылает к Силантию работников, когда уже поздно, да и разместившаяся в саду детская колония не помощник садовнику: ребяташки, играя, обламывают ветки деревьев, в которые — без преувеличения можно сказать! — вложена вся жизнь уже немолодого труженика.

<sup>17</sup> И. С. Соколов-Микитов. Письмо другу. В кн.: Творчество Константина Федина, стр. 467.

<sup>18</sup> Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества, стр. 45.

<sup>19</sup> Там же, стр. 46.

Человек земли не находит поддержки своему трудовому рвению — мир против него.

Если главный герой касаткинского рассказа и партизанские вожаки из «Партизанских повестей» ощущают свою нужность людям именно на путях революционной ломки, то Силантий ощущает себя и свое дело никому не нужными. Поэтому он поджигает дом бывшего владельца, ставя тем самым крест на трудах всей своей жизни: «Пускай гибнет. Не для кого хоронить».<sup>20</sup>

По мнению Б. Брайтиной, «автор стремится равнодушно внимать добру и злу...»<sup>21</sup> Но так ли уж невозмутим К. Федин, когда изображает волнение Силантия из-за того, что городские власти не присылают в нужное время работников? Не случайно ведь именно здесь возникает как лирическое воспоминание героя живописная сцена садовых работ: «Меж рядов яблонь, если пригнуться к земле, видно было, как белые оголенные икры работниц уминали землю округ коротеньких стволов, как падали и подымались сверкавшие мотыги, отбивали такт красные хвосты подколотых юбок. Ухала земля под частыми ударами, перепрыгивали с ветки на ветку и ныряли в гущу вишняка бабьи голоса, точно перезвон:

— Машутка-а-ау! Поди наципи мочалки-и! . .

Нынче было тихо, безмолвно» (I, 102).

Отметим и празднично-яркое соединение красного и белого тонов в этой картине, и то, что на сравнительно небольшой площадке сгрудились метафоры («ухала земля», «перепрыгивали с ветки на ветку и ныряли в гущу вишняка бабьи голоса»), и то, что к ним примыкает приподнятое сравнение («голоса, точно перезвон»). Отметим вообще контраст между весельем трудового оживления и печалью бездеятельной тишины. Вспомним, как Силантий возвращается в свое жилище, «согнувшийся от усталости, но бодрый и довольный», как радуются вместе с человеком птицы, услышав на восходе солнца шум работающего чигирия: «... разноголосый вопль прокатился по саду, рассыпался по кустам, метнулся в неистовой радости к небу и замер там, словно замороженный чудовищным красным шаром, появившимся на краю неба» (I, 104).

Возникающая и здесь метафоричность, явная приподнятость эпитетов («неистовая радость», «чудовищный красный шар», которому соответствует «красный могучий костер», зажженный Силантием) — все это отнюдь не свидетельствует об авторском равнодушии. То, что критику кажется проявлением равнодушия, на самом деле означает лишь нежелание писателя давать односложный ответ.

К. Федин, разумеется, не оправдывает дикую ненависть Силантия к ребятишкам, ломающим ветки в саду, не оправдывает он и поджог. Однако вместе с тем писатель жалеет, что трудолюбие Силантия, его готовность служить новым хозяевам жизни не были использованы, что в обстановке ломки и всеобщего переустройства оказались позабытыми и сам Силантий и дело его жизни.

В рассказе «Сад» человек погружен в природу, образ которой если не всегда очеловечен, то уж во всяком случае одушевлен: мы видим, как «расселись рядком, словно подстриженные в скобку, ветлы», как «безалаберно кружась, бежали в стороны две-три дороги», как «мутно-желтые волны половодья по-кошачьи мурлыкали и ласкались у склона пригорка», как «весь пригорок накрылся пятнистой шалью из белых, розовых цветов», а цветы «поглотили пуховыми объятиями все деревья» (I, 99, 100).

Если природа здесь приобретает черты живого существа, то и Силантий оказывается частью окружающей природы: «Переплелись ветви

<sup>20</sup> Конст. Федин, Собрание сочинений в девяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1959, стр. 105 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>21</sup> Б. Брайтина. Константин Федин. Очерк творчества, стр. 46.

яблонь, груш и вишняка, и живыми щупальцами присосалась к корням, выросла вместе с ними в землю жизнь садовника» (I, 101).

Для того чтобы подчеркнуть, усилить внутреннюю связь между Силантием и природой, автор уподобляет своего героя то медведю, то гранитной глыбе, то опять медведю:

«Он жил как медведь. Зимой тянулась долгая спячка. Вдоль изгороди наносило сугробы снега, и сад был в безопасности от людей, скота, бурана. Силантьева жена с утра до вечера топила печь, а сам он сидел или лежал на печи и ждал весны.

Медленно, грузно перекатывался он с печи к столу, как гранитная глыба, необточенная, безмолвная и холодная...

Медведь просыпался вместе с садом» (I, 101).

Если говорить о рассказе в целом, то К. Федин старается быть сдержанным, спокойным, взвешивающим все «за» и «против», но время от времени он не выдерживает роли стороннего наблюдателя, объективного повествователя, и тогда на передний план вырывается лирическая стихия с преобладанием в ней выразительного начала над изобразительным.

Показательно, что, стремясь непосредственно воплотить авторское лирико-субъективное «я», К. Федин ищет яркие тона, насыщает авторскую речь лирически окрашенными эпитетами, метафорами. При этом природа у него исполнена парадного величия и торжественности. Писатель может заговорить о «парчевой ризе воды», о «светлой, как солнце, кайме вишняка» (I, 99, 100). Мы — словно в храме, так все красиво, ярко, торжественно, и потому закономерен образ умиротворенного ожидания и торжественной тишины: «Точно застыло все в неподвижности, точно покорилося весеннему таинству».

Откровенная величавость и великолепие фединских пейзажей заставляют вспомнить романтическую картину кавказской природы в рассказе М. Горького «Рождение человека» (1912): «Осенью на Кавказе — точно в богатом соборе, который построили великие мудрецы — они же всегда и великие грешники, — построили, чтобы скрыть от зорких глаз совести свое прошлое, необъятный храм из золота, бирюзы, изумрудов, развесили по горам лучшие ковры, шитые шелком у тюркмен, в Самарканде, в Шемахе, ограбили весь мир и все — снесли сюда, на глаза солнца, как бы желая сказать ему: — Твое — от Твоих — Тебе».<sup>22</sup>

У обоих и богатство красок, и лирическая насыщенность, однако если у К. Федина храмовая красота природы нужна для того, чтобы подчеркнуть величие того мира, которому инстинктивно подчиняется, с которым сливается Силантий, то у М. Горького храм природы — это символическое воплощение творимой людьми красоты. Поэтому закономерно возникают в рассказе «Рождение человека» образы «длиннобородых седых великанов с огромными глазами веселых детей», которые, «спускаясь с гор, украшают землю, всюду щедро сея разноцветные сокровища, покрывают горные вершины толстыми пластами серебра, а уступы их — живую тканью многообразных деревьев, и — безумно-красивым становится под их руками этот кусок благодатной земли».<sup>23</sup>

Все в человеке и все для человека — такова, как известно, излюбленная мысль М. Горького, задушевная его идея. И даже грандиозная природа Кавказа не способна увести писателя в сторону от мысли о безграничных возможностях человека. Символическим воплощением этих возможностей и является романтически условный образ природы в «Рождении человека».

<sup>22</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 11, стр. 8.

<sup>23</sup> Там же.



«Власть земли» идейно враждебна и художественно чужда М. Горькому как раз потому, что воплощает для него извечную покорность человека гнетущей силе обстоятельств. Поэтому люди, подчиненные этой власти, не могут рассчитывать на симпатию художника. Вспомним Гаврилу в рассказе «Челкаш» (1895), вспомним казачью станицу, где разворачивается действие рассказа «Женщина» (1913): местные жители — «здоровые, сытые, но — смотрят хмуро, говорят неохотно, сквозь зубы», церковь здесь — подстать людям — «как будто слеплена из мяса, обильно прослоенного жиром, тень ее тучна и тяжела; храм, созданный сытыми людьми большому, спокойному богу», ребятишки — «круглые», а хаты — «точно дородные бабы».<sup>24</sup>

Торжествующая сытость человека пашни отталкивает писателя. По М. Горькому — земля кормит человека, а он грубеет, нищает духом. Поэтому писателю близки люди неугомонные, ищущие чего-то иного и уж во всяком случае непохожего на их прежнюю жизнь. Такова Татьяна в рассказе «Женщина». Характерно, что Татьяне не нравится, как живут казаки («Всего — много, а — скушно. . .»); характерно и то, что, по словам М. Горького, «в ней чувствуется что-то не крестьянское. . .»,<sup>25</sup> хотя она и мечтает выйти на морской берег, найти себе мужа-крестьянина, сесть с ним на землю, обзавестись хозяйством. Верность патриархальным традициям ей не свойственна. Татьяна потому и бредет куда-то с мечтой о новых землях, что хочет начать жизнь по-новому, с чистого листа, не так, как жили деды и прадеды, а как-то иначе. . .

Позиция К. Федина — иная. Если для М. Горького человек ценен постольку, поскольку он способен встать над природой, подчиняя ее себе, пронизывая ее силой разумной организующей воли, то К. Федину, напротив, ближе тот, кто слит с природой и, даже преобразуя ее своим трудом, в то же время подчиняется ей. Человек и природа, по Федину, дополняют друг друга, находясь в неразрывном единстве.

Пафос этого почти инстинктивного единства, прорвавшись в рассказе «Сад», становится всеобъемлющим и всеохватывающим в произведении последующих лет, составивших сборник «Трансвааль». Правда, фединская деревня достаточно суровая и даже безжалостная. В рассказе «Пастух», например, мы видим почти биологическую дикость нравов: сын не хочет кормить обессилевшего от старости и болезней отца; парень, чтобы освободиться от забеременевшей подруги, стреляет в нее; время от времени возникают склоки, скандалы и драки. Жестокой правдой изображения рассказы Федина напоминают и соответствующие сцены бунинской «Деревни» и крестьянские эпизоды «Моих университетов» М. Горького.

Отнюдь не идиллична история воцарения в деревне Вильяма Сваакера — с печалью и болью пишет Федин о мужицкой пассивности, о насмешливом равнодушии, с которым местные крестьяне наблюдают за безнравственными и жестокими действиями ловкого предпринимателя.

Но рядом со всем этим присутствует художническое ощущение своеобразной устойчивости крестьянской жизни, ее уверенного в себе спокойствия. В свой черед, по исстари заведенному порядку приходят рождения и смерти, труд и отдых, будни и праздники. Эта внутренняя устойчивость деревенской жизни, ее сытая твердость ощущается в романе «Города и годы» (1924) в воспоминаниях русского военнопленного Федора Лепендина, встает как предчувствие общего настроения сборника «Трансвааль». Лепендину видится: «Изда была жарко натоплена — пекли хлебы из первого помола; на беленой заслонке и на шестке грелись

<sup>24</sup> Там же, т. 11, стр. 125.

<sup>25</sup> Там же, стр. 128, 145.

обалделые осенние мухи; через холщовые серые полотенца, укрывавшие на лавке хлеба, переползали тараканы. В жестяной лампе, поставленной в жаровню, потрескивал фатанафтель.

Отец отвез в город четыре пятерика нового умолота, приехал поздно, сидел долго за столом, хлебал щи с бараниной, обсасывая кости, резал хлеб. . .

От сосновой кровати, от люльки, свисавшей с потолка, и от стен пахло пряно, словно от малинных кустов. Потолок был низкий, черный, и сидеть под ним было надежно — крепко прихлопнул избяные запахи, никуда не уйти им, некуда шелохнуться, стоят густо, плотно, умято — клоповые, хлебные, тараканьи, печные, фатанафтельные» (II, 236).

Стоят «густо, плотно, умято» избяные запахи — и с той же прочностью держится весь деревенский обиход. Но если в романе «Города и годы» это всего лишь смутное воспоминание томящегося в плену русского крестьянина («Было ли это? И если было, то когда?» — полуспрашивает, полуутверждает К. Федин), то в сборнике «Трансвааль» это — реальная сытость послереволюционного крестьянского быта.

В рассказе «Тишина» (1923—1924) через несколько остранинное восприятие живущего среди мужиков бывшего помещика Александра Антоновича видим мы «ладных архамонских мужиков и баб» (I, 162). Представление об этой «ладности» подкрепляется описанием затягивающихся заполночь гулянок, которыми любитесь Александр Антонович. Ему вспоминается, как много лет назад так же плясала Аксюша, которая «закружила» «молодого архамонского барина».

В главном все по-прежнему, и вот это извечное и жизненно бесспорное заполняет сознание художника, заслоняет приметы времени, выделяя, подчеркивая благополучную медленность бытия. Даже в драматически заостренной сдержанно-иронической повести «Трансвааль» нет-нет да и мелькнет картинка спокойной и умиротворенной мужицкой жизни — текут часы, шумит вода на мельнице, ждут помолы мужики: «Лопнувший тяж, соскочивший со шкворня передок — маленькие несчастья, которые на городском базаре не обошлись бы без ругани и крика, улаживались мирно и тихо. Мужики спокойно ждали очереди, в десятый, сотый раз слушая необыкновенные истории из жизни Вильяма Сваакера, довольные погожим днем, добрым урожаем» (III, 463).

Так К. Федин своими «крестьянскими рассказами» пытается ответить на вопрос, что такое «власть земли» в послереволюционных условиях, показать, как сживаются исконные нравственно-трудовые традиции крестьянской жизни с новыми веяниями, с новыми общественными установлениями.

Поэтому спор, возникший в переписке М. Горького и К. Федина 1925—1926 годов, нельзя считать ни результатом только идиллических настроений К. Федина и «первозданного хаоса чувств», как он сам объяснял его впоследствии, ни тем более результатом недоразумения, возникшего из-за «неточного прочтения Горьким мысли Федина», как это утверждает Е. Краснощекова. Дело, следовательно, в различном подходе к оценке «власти земли» и возможностей ее исторического развития. Если для К. Федина после всех великих исторических потрясений, испытанных народом, сохраняет силу и социально-нравственную энергию идеал страны крестьянского счастья, некрасовский Тарбагатай, где «перед селением бело на полверсты от гусей», где стада обильны, жители бодры, а конь «в кованой, прочной телеге сотню пудов увезет» («Дедушка»), то социально-нравственный идеал М. Горького складывается и располагается в иной плоскости.

Вместе с тем в отношении М. Горького и К. Федина к деревне возникает неожиданная, на первый взгляд, переключка: оба признают консерватизм деревенской жизни. Однако если один видит в этом тормоз,

то другой — запас огромной трудовой энергии, залог дальнейшего исторического развития.

Так К. Федин и М. Горький не только в переписке, но и в художественных произведениях высказали в конечном счете диаметрально противоположные точки зрения. Между тем истина, как это нередко бывает, оказалась посередине. Она должна была воплотиться и воплотилась в поэтизации исконного крестьянского трудолюбия, в утверждении выстраданности этого трудолюбия, прошедшего школу жестоких испытаний в годы революции и гражданской войны. Деревне был нужен также и тип «понукальщика», если пользоваться фединским определением, и именно перед этим типом остановился автор «Сада», «Утра в Вяжном», «Пастуха» и «Трансвааля».

Расходясь, с одной стороны, с М. Горьким, К. Федин, с другой стороны, расходился и с целым рядом писателей 20-х годов прежде всего в оценке тех, кого он назвал «понукальщиками». Для К. Федина эти «понукальщики» были чем-то чужеродным деревне, не затрагивающим основ ее жизни. Быть может, именно потому так спокойна фединская деревня, что от писателя ускользнула та драматическая сложность, которая возникала в ней в связи с активной деятельностью «понукальщиков», таких же детей крестьянства, как и ревнители старой жизни. Для обеих сторон дело осложнялось тем, что противником оказывался свой. «Не жалеть нельзя и жалеть нельзя», — пишет А. Неверов в повести «Андрон Непутевый» (1922). Эта формула получила психологическое наполнение в романе Л. Леонова «Барсуки» (1924).

Спор М. Горького и К. Федина о деревне отражает сложность общественной жизни 20-х годов и особенности литературного процесса тех лет. Для уяснения этих особенностей он дает богатый материал, дальнейшее изучение которого представляется нужным и плодотворным.



## ЕЩЕ РАЗ О «ПОПУТЧИКАХ»<sup>1</sup>

(К ОЦЕНКЕ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ  
РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА К. ФЕДИНА)

Когда собратья по перу единодушно одобрили новую повесть Константина Федина «Наровчатская хроника», единодушные это не обрадовало, а смутило автора. «Не средняя ли вещь эта „Хроника“, если она примирила все противоречия Серапионов?»<sup>1</sup> — делился он своей тревогой с Горьким. Произведения Федина всегда побуждали к схватке идей и мнений. Внутренняя сложность содержания служила источником разных прочтений и разных толкований. Многопроблемность являлась предметом самых жарких споров. И споры эти не прекращаются донныне. Причем характерно, что книги, созданные в далекие 20-е годы, оказываются вовлеченными в обсуждение актуальных духовно-нравственных проблем нашего времени. Польский литературовед рассказывает, например, что благодаря этим книгам «многое в советской литературе наших дней становится для нас более понятным и близким. Не только в советской литературе, и не только в литературе».<sup>2</sup> По мнению чешского исследователя, чешская и словацкая критика последних лет воспринимает новые переводы ранних вещей Федина «с точки зрения современного звучания данного произведения».<sup>3</sup>

Однако за почти полувековую жизнь в литературе Федину довелось услышать немало и явно несправедливых суждений как по своему адресу, так и по адресу своих героев. Долгое время ему отводили всего лишь второстепенную роль «попутчика». Даже после выхода остро социального антимилитаристского романа «Города и годы» писали о том, что «с общественной точки зрения» работа автора является «не полезной, но вредной».<sup>4</sup>

Критические нападки подобного рода объяснялись чаще всего борьбой различных группировок, сотрясавшей литературную жизнь 20-х годов. Но как ни странно, дым тех сражений до сих пор стелется над именем Федина. Нет-нет да и приходится слышать отголоски пресловутой теории «попутничества», сторонники которой исходили когда-то в своих оценках не столько из литературных, сколько из анкетных данных писателей. «Если у представителей пролетарской интеллигенции путь был сознательно избран, был ясным и прямым, — пишет современный исследователь творчества Федина, — то для писателей, выходцев из мел-

<sup>1</sup> М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 493.

<sup>2</sup> Янина Дзярновска. Ранние произведения Константина Федина. «Иностранная литература», 1958, № 10, стр. 170.

<sup>3</sup> Мирослав Заградка. Федин в Чехословакии. В кн.: Творчество Константина Федина. Статьи. Сообщения. Документальные материалы. Встречи с Фединым. Библиография. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 328.

<sup>4</sup> Не-критик. Беглые заметки. Роман «лишнего человека». «Звезда», 1925. № 1, стр. 298.

кобуржуазной среды, этот путь оказался неровным и противоречивым».<sup>5</sup> Молодому художнику, который с первых своих шагов в литературе страстно пропагандировал новую жизнь, приветствовал ее как «царство труда и счастья», настойчиво приписывают то «пережитки старого, мелкобуржуазного сознания», то слабую защищенность от «враждебных революции настроений и взглядов»,<sup>6</sup> а то и черты «индивидуалистического представления об обществе и революции».<sup>7</sup>

Больше всего возражений связано с фединской концепцией гуманизма. Именно здесь усматривают самое уязвимое место в убеждениях молодого писателя, пишут о глубокой якобы плененности реакционными идеями Достоевского, в частности идеей последнего о несовместимости человеколюбия и революционных действий.<sup>8</sup>

Многие недоразумения в оценке творчества Федина, как, впрочем, и ряда других советских писателей, проистекают из бытующих в литературоведении нормативных представлений о пути развития социалистического искусства. Между тем не секрет, что все большие художники преодолевали на этом пути свои, особые трудности. И не вернее ли потому вместо отыскивания «ошибок» больше говорить о творческом своеобразии, если, разумеется, в главном — в отношении к социалистической революции — позиция литератора была достаточно бесспорной?

Иначе говоря, объективная оценка творчества любого писателя невозможна без учета той истины, что в искусстве важно не только «что» и «как», но и — «во имя чего».

## 1

О гуманизме в последнее время много говорят и спорят, причем все более обнажается сложность этого понятия. Гуманизм — историчен. Гуманизм — социально-классов. Гуманизм, наконец, внутренне неоднороден. «Гуманный взгляд, — пишет Чарльз Сноу в своих «Заметках о гуманизме», — таит множество нравственных ловушек».<sup>9</sup>

К этому следовало бы добавить, что гуманизм в искусстве еще и индивидуально многообразен. Все прогрессивные художники — гуманисты, но каждый находит свою опору для веры в человека и по-своему ее утверждает. И «горьковская вера в добрые силы человечества», этот завет, «которому всегда был необычайно близок, которому всегда следовал и который свято и пылко принимал и понимал К. Федин»,<sup>10</sup> был не просто перенят одним писателем у другого. В творчестве начинающего тогда автора формировались собственные представления о человеке и мире. Именно своей неповторимостью, находящей, однако, живой отклик в сердцах других людей, они непреходяще интересны, ценны и поучительны.

Путь становления фединской концепции гуманизма был длительным и трудным. Раннее творчество писателя явилось художественным выражением противоречивого процесса кристаллизации этой концепции.

<sup>5</sup> Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е, Гослитиздат, М., 1962, стр. 32.

<sup>6</sup> Там же, стр. 19.

<sup>7</sup> С. Андреева. Писатель и время. (Из творческой биографии Федина). В кн.: Партийность и творческая индивидуальность писателя. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1965, стр. 118.

<sup>8</sup> См. об этом в статье С. И. Андреевой «Федин и Достоевский». В кн.: Русская революция и вопросы развития литературы. Л., 1968, стр. 112 («Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», т. 376).

<sup>9</sup> Ч. П. Сноу. Заметки о гуманизме. В кн.: Гуманизм и современная литература. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 321.

<sup>10</sup> Всеволод Иванов. Мастер, философ, друг. В кн.: Творчество Константина Федина, стр. 455.

Существовало немало как объективных, так и чисто субъективных причин, вследствие которых понадобилось значительное время, чтобы личные жизненные наблюдения и посторонние влияния сложились у Федина в одно целое, стали убеждением писателя.

Свою роль сыграло пребывание в Европе. Как видно из романа «Города и годы», в котором много автобиографического, жизнь в Германии позволила увидеть вблизи, рассмотреть как бы изнутри бесчеловечную сущность империалистической войны. Там она зарождалась и начинала свое жестокое шествие по земле с попрания человеческой индивидуальности. Сознание будущего автора «Городов и годов» было потрясено картинами прусского милитаризма, провоцирующего унификацию людей и опирающегося на плоды этой унификации — разгул национализма и филистерской утилитарности идеалов. При этом не мог не обостриться интерес Федина к тем нравственно-психологическим основам, благодаря которым только и оказалось возможным развитие реакционных общественных сил.

Но продолжительное пребывание на чужбине имело и другие последствия. Оно не могло не затормозить вхождение писателя в незнакомую ему, специфически сложную атмосферу жизни пореволюционной России, а стало быть и — в современную творческую тематику и проблематику.

Следует помнить, что Федин к тому же никогда не был склонен к скоропалительным выводам. Горький считал, что он «из людей, которые не торопятся сказать свое слово, но говорят его хорошо».<sup>11</sup> Впрочем, сам Горький всячески поощрял в молодом писателе это стремление к самостоятельности, желание все проверять своим умом, видеть своими глазами, чувствовать своим сердцем. В разные годы и по разным поводам писал он молодому автору: «Ищите себя».<sup>12</sup> Настойчиво советовал «ничего не принимать на веру»,<sup>13</sup> напоминал: «Только не теряйте — несмотря ни на что — ощущения вашей свободы. . .»<sup>14</sup>

Так определились главные особенности сборника рассказов и повестей «Пустырь»: и то, что в основе своей он был написан на материале старой, дореволюционной России; и то, что в центре внимания художника оказались нравственно-психологические проблемы. К сборнику в значительной степени можно было отнести сказанное как-то Леоновым о собственных ранних повестях. Это был «пересмотр старого с позиций нового»: «пересмотр моральных качеств человека, того вещества, из которого должен быть создан новый человек».<sup>15</sup> Писателю требовалась предварительная «разведка боем» для серьезной схватки с современным (крайне сложным) материалом действительности, впечатления которой хотя и переполняли его, но нуждались в известной классификации. Позже Федин писал о том, что дала ему работа над «Пустырем»: «Я уже не выкарабкивался из подавлявшего меня материала, а спрыгнул на него с вышки».<sup>16</sup>

В обстановке литературной жизни 20-х годов такой не прямой и не скорый путь к современности требовал от художника известного мужества. В ту пору, пожалуй, острее, чем когда-либо, ощущалась потребность в искусстве злободневном и действенном. Но внутренне не готовый к открытой встрече с современностью, Федин не желал поступаться профессиональной совестью литератора, писать как попало, лишь бы «актуально», «делать себе имя»,<sup>17</sup> воспользовавшись удобным моментом.

<sup>11</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 563.

<sup>12</sup> Там же, стр. 469.

<sup>13</sup> Там же, стр. 490.

<sup>14</sup> Там же, стр. 497.

<sup>15</sup> «La littérature soviétique», 1946, № 3, p. 66.

<sup>16</sup> Цит. по: Б. Брайнина. Константин Федин, стр. 55.

<sup>17</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 471.

Федин сообщал Горькому, что в повести «Анна Тимофеевна», да и во всем «Пустыре» он ожидал «своего времени», умышленно отгораживался от темы современности, за что его в «полунасмешку» прозвали «академиком».<sup>18</sup>

За такую позицию Федина доставалось, как говорится, и слева и справа. Отмечая, что в группе Серапионов он стоит «как-то особняком», Евг. Замятин упрекал его за то, что писатель не спешил сбрасывать классиков с корабля современности: «Большая часть его товарищей идет под флагом нео-реализма, а он все еще целиком застрял в Горьком».<sup>19</sup>

На страницах журнала «На посту» писателя обвиняли в отставании от жизни. И только робкие одиночки вступались за «Пустырь», связывали его гуманистическую направленность, его проблематику с традицией русской классической сентиментальной повести и осмеливались считать, что такая направленность, «быть может, как никогда своевременна и законна именно сейчас, когда озверелому в войнах человечеству приходится повторить путь первоначального накопления чувств человечности, сострадания, вернуться к ближнему от борьбы за дальнего».<sup>20</sup>

«Пустырь» в творчестве Федина — как маленькая лаборатория, где проверялись, испытывались на прочность, жизнестойкость, доброкачественность основные этические понятия, чтобы потом с найденными результатами идти в большую жизнь, в современность с ее строго социальными критериями и градациями. Не просто «проба пера», как считает чешский исследователь Мирослав Заградка,<sup>21</sup> но одновременно и проба «человеческого материала».

Своеобразной экспериментальной заданностью объяснялись многие особенности «Пустыря» — тип героев, выбор ситуаций, сам стиль этой неровной, ищущей, как подросток угловатой книги молодого Федина. Здесь и чрезмерное нагнетение препятствий, несчастий, ударов судьбы на жизненном пути героини повести «Анна Тимофеевна», здесь и натуралистические излишества отдельных описаний в «Рассказе об одном утре» и «Песьих душах», здесь и гротесковая странность сюжета в сказочке-притче «Блинки». Все эти крайности, преувеличения, заострения автор использовал, чтобы с особой очевидностью вскрыть сущность целого ряда этических понятий, которым в пореволюционной действительности предстояло заново утверждать свою истинность и жизненную целесообразность. Художественному анализу подверглась, в первую очередь, человеческая доброта, сталкивающаяся с неблагоприятными обстоятельствами и приводящая к страданию.

Героем большинства произведений явился в «Пустыре» так называемый «маленький человек». И в этом была своя позиция, хотя и чувствовалось воздействие Достоевского с его интересом к «униженным и оскорбленным». Федин упорно отстаивал право художника на сочувствие страдающим и несчастным. В переписке с Горьким он образно характеризовал особенность своих этических пристрастий: «На замечательного, красивого и, конечно, полезного рысака — например — я всегда немножко досаую, а забитая и никчемная кляча меня волнует глубоко».<sup>22</sup>

Горький не соглашался с героизацией страдания. Он предупреждал Федина об опасности безотчетного сочувствия страдальцам, у которых,

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Евг. Замятин и н. Серапионовы братья. «Литературные записки», 1922, № 1, стр. 8.

<sup>20</sup> Я. Браун. Десять странников и «осязаемое ничто». «Сибирские огни», 1924, № 1, стр. 220.

<sup>21</sup> Bulletin Ústavu ruskeho jazyka a literatury. VII, Universita Karlova, Praha, 1963, s. 230.

<sup>22</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 499.

случается, «под словесными лохмотьями» скрывается «здоровое тело лентяя и актера, игрока на состраданиях и даже — хуже того».<sup>23</sup>

Однако если обратиться не к высказываниям Федина, а к его произведениям, обращает на себя внимание неожиданное обстоятельство. В художественной трактовке героя-страдальца у Федина с Горьким обнаруживается гораздо больше «химического сродства» (употребляя горьковское выражение), нежели расхождений.

Экспериментаторство «Пустыря» в том и состояло прежде всего, что человеческий тип, заданный русской литературе еще Достоевским, подвергался творческой перепроверке и переосмыслению. Повествуя о человеке, обиженном жизнью, автор «Пустыря» следовал не столько готовой идее страдания как возвышающего начала, сколько логике собственных жизненных впечатлений. Последние же вольно или невольно вели писателя к мысли о том, что человека украшают не страдания, но деятельное добро, не останавливающееся ни перед чем. Героиня повести «Анна Тимофеевна» — наиболее характерный для раннего творчества Федина образ несчастного человека, вызывающего беспредельное сострадание и сочувствие автора. Казалось, нет таких несчастий, неудач, предательств, которыми не платила бы ей жизнь за доброту и бескорыстие. Однако эта женщина ничем не напоминает ненавистный Горькому тип страдальца, влюбленного в свое страдание и считающего, «что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести».<sup>24</sup> Анна Тимофеевна в ее собственном представлении вовсе не страдальца. Она с радостью, с полной душевной готовностью совершает поступки, которые со стороны кажутся жертвенными. Ей от природы отпущено в избытке и жизнелюбия, и жажды счастья, и сил для преодоления невзгод, и таланта доброты. Она ищет любви, материнства, семьи. И не ее вина, что все устремления оказываются напрасными. Героиня Федина несчастна оттого, что вокруг нее слишком много эгоизма, корысти, пошлости, уродства.

Не само страдание, таким образом, вызывало сочувствие у автора «Пустыря». Он сострадал людям, чьи стремления жить по законам доброты разбивались о существующее в мире зло. Фединского «маленького человека» одухотворяло и поднимало над окружающими не пережитое несчастье, но, так сказать, «скрытая теплота» гуманности. Согласимся, что здесь у молодого писателя было немало точек соприкосновения с Горьким. Во всяком случае, больше, чем с Достоевским. Но пришел он к такому «химическому сродству» самостоятельно, не беря ничего на веру даже у очень больших и уважаемых авторитетов.

## 2

Проблема гуманизма теснейшим образом связана с другой — личностью и обстоятельства: субъективные устремления, духовный потенциал человека и — объективные возможности реализации этого потенциала.

В ранних рассказах и повестях Федин едва коснулся этой проблемы. В «Рассказе об одном утре», «Старшем комендоре», не говоря уж об «Анне Тимофеевне», разворачивалось повествование о том, как доброта, свойственная людям от природы, угнетается тягостными условиями жизни (выключенными из определенного исторического времени), уродуется и подчас превращается в странный рудимент, каким является, например, привязанность к цветам и певчим птицам у палача из «Рассказа об одном утре». Дальше этой абстрактно-морализаторской истины автор «Пустыря» не шел.

<sup>23</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 457.

<sup>24</sup> Там же, т. 12, стр. 463.



Исключение составлял только рассказ «Сад». Здесь перед читателем не просто разворачивался процесс уродливой мутации личности, но и объяснялся вполне реальными причинами социального свойства, причем остро злободневными, связанными с классовой борьбой. В этом же рассказе Федным была начата разработка темы, которая впоследствии займет важное место в его творчестве и во многом определит характер гуманистических воззрений писателя. Он заговорил об относительности нравственных понятий. Доброе чувство приверженности садовника Силантия к своему труду оборачивается собственнической озлобленностью, когда меняются жизненные обстоятельства. Силантий уже не щадит плодов самого труда, столь дорогого сердцу героя сада.

Однако впервые проблема «человек и среда» обрела у Федина глубинную социально-историческую перспективу несколько позже — в романе «Города и годы», материалом для которого послужила «война и — отчасти — революция».<sup>25</sup> Человеческие страдания и теперь находились в центре внимания художника. Однако истолкование вины и беды заметно изменилось.

Существует мнение, что перемены эти были кардинальными, что между автором «Пустыря» и автором последней трилогии пролегал пропасть, «пропасть и в мировоззрении, и в системе образного мышления, и в методе творчества».<sup>26</sup> Федин и в самом деле никогда не удовлетворялся сделанным, не переставал искать. Вот характерное признание, сделанное им: «В каждой новой работе своей „мятуть“, так что дни мои исполнены сомнений».<sup>27</sup> Но как ни различались тематически, по материалу, по стилю отдельные произведения, слово «пропасть» является в данном случае малоподходящим. Вернее говорить о духовном развитии художника. И дело не только в том, что в книгах Федина, по замечанию самого писателя, легко обнаружить как тематические переключки, совпадения отдельных художественных элементов, так и общность тенденций.<sup>28</sup> Важнее другое. Писатель на протяжении всего своего творчества был и остается верным определенной гуманистической концепции. Он неизменно пристрастен к человеческой доброте, видит в ней ценнейшее животворное начало личности, всеобщий «закон жизни». С течением лет претерпевали известную эволюцию лишь фединские представления о средствах утверждения доброты среди людей. Они приобретали все более четкую социально-классовую окраску. Пробным камнем нравственных категорий становилась их общественная роль в конкретных исторических условиях.

Некоторые исследователи считают «Города и годы» романом, где споры ведутся «в сравнительно отвлеченных плоскостях высокого идеологического конфликта».<sup>29</sup> Конфликт этот определяется как «столкновение идей»,<sup>30</sup> поединок двух взаимоисключающих этических констант — добра и зла, носителями которых объявляются главные герои книги — Андрей Старцов и Курт Ван. Фединское повествование, действительно, философично. Книга имела как ближний, так и дальний адрес. Она была написана почти по горячим следам событий, но соотносилась с историей и обращалась к будущему. Автора волновали «вечные» проблемы добра и зла. Однако вряд ли правомерно при всем том считать отвлеченными плоскостями, в которых велась идеологические споры в «Городах и годах».

<sup>25</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 474.

<sup>26</sup> С. И. Андреева. Писатель и время, стр. 113.

<sup>27</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 512.

<sup>28</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время. «Советский писатель», М., 1961, стр. 387.

<sup>29</sup> Мирослав Заградка. О художественном стиле романов Константина Федина. Прага, 1962, стр. 14.

<sup>30</sup> С. И. Андреева. Федин и Достоевский, стр. 106.

Ни главную идею, ни место этого романа в истории советской литературы не понять, если не проникнуться мыслью, что его проблематика была не только приложима к революционной действительности, но целиком и полностью подсказана, предопределена ею. Создавая роман, Федин решал не абстрактную проблему борения добра и зла вообще. Писатель был глубоко лично встревожен судьбами гуманизма в период империалистической войны, а затем революции и войны гражданской. Свою непосредственную причастность к изображаемому, выстраданность содержания «Городов и годов» Федин специально подчеркивал, сообщая Горькому, что роман этот — «все, что я мог сказать об изумительной полосе своей жизни и жизни двух народов, с которыми связана моя судьба».<sup>31</sup>

Как бы долго сдерживаемые современность и социальность буквально хлынули в этот роман и заполнили его до краев. Неограниченную свободу получил публицистический талант Фебина, проявившийся в исполненных высокой гражданственности гротескно-сатирических картинах, которые говорили об угрозе гуманизму со стороны вполне реального зла — воинствующего нацизма. Самое нежное и интимное в жизни героев тоже оказалось пересечено, перехлестнуто социальностью, политикой. Жизненная реальность и социальная символика как нечто нераздельное с особенной наглядностью показаны в сцене свидания Андрея Старцова и Мари Урбах, которое оборвалось оттого, что на пути молодых людей выросла трагическая колонна слепых солдат, жертв идущей войны.

На весах конкретной социально-исторической ценности взвешивались в «Городах и годах» и категории добра и зла. Писателем было продолжено начатое еще в рассказе «Сад» дифференцированное исследование нравственных понятий. В послесловии к чешскому изданию романа Федин писал, что жизнь в бюргерской Германии времен первой мировой войны привела его к убеждению, что одно и то же чувство может быть разным — «может быть добром и злом». И хотя Федин «долго не мог примириться с сознанием этого раздвоенного чувства»,<sup>32</sup> оно все же прочно и навсегда укрепилося в нем. Собственно, «раздвоенность» нравственных понятий и явилась одной из главных идей, составлявших «сверхзадачу» фединского повествования в «Городах и годах». Автор не побоялся, например, наделить одними и теми же этическими представлениями героев совершенно разного гражданского облика. О том, что следует жить не любовью, а ненавистью, говорят и коммунист Курт Ван, и готовый предать интересы трудящихся германский социал-демократ Пауль Генниг. Но Федин показал, что если идея классово-ненависти у первого была прогрессивна, освящена целями борьбы за лучший мир социальной справедливости, то лозунг Геннига «любовь появляется после ненависти»<sup>33</sup> был на руку милитаристам кайзеровской Германии.

Диалектической сложностью отмечены в «Городах и годах» и характеры главных героев. Ни один из них не является рупором авторских идей, однозначным выражением как отрицательного, так и утверждаемого Фебиным в человеке и жизни. По этой причине героям романа довелось пережить немало критических переоценок. В свое время об Андрее Старцове писали с неприязнью: «Не слишком ли много чести для „лишнего человека“ наших дней с таким вниманием изображать каждый изгиб его насквозь прогнившей психологии?»<sup>34</sup> Зато Курта Вана с его беспредельной преданностью революционному долгу встретили в общем одобри-

<sup>31</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 478.

<sup>32</sup> Цит. по: Мирослав Заградка. К. Федин в чешской критике. «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», № 3 (11), 1960, стр. 102.

<sup>33</sup> Константин Федин. Города и годы. ГИЗ, Л., 1924, стр. 168. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>34</sup> Не-критик. Беглые заметки, стр. 298.

тельно, хотя и отмечали недостаточную психологическую развернутость этого образа. В ту пору многим казалось, что сама «эпоха требует, чтобы человек, отдавшийся общественной работе, принес ей максимум своих сил, сублимировал бы свою энергию, жестоко ограничив ее расход во всякой иной своей деятельности».<sup>35</sup>

Нынче все обстоит иначе. Нравственный аскетизм Курта вызывает суровое осуждение. Героя аттестуют как человека «фанатически сектантского толка», относят к разряду всего лишь «на какой-то момент, временно, оказавшихся близкими коммунизму». Его характер определяют так: «примитивная прямолинейность, фанатичная одержимость, сухотка сердца».<sup>36</sup> В вину Курту ставится, что он убил друга.<sup>37</sup>

Такое различие естественно. Фединские герои сложны, внутренне многооставны. Это позволяет времени высвечивать в них то, что ему в каждый данный момент наиболее важно и созвучно. Однако каково авторское отношение к героям, несущее на себе отпечаток эпохи, когда роман создавался? Не выяснив последнего, не понять своеобразия гуманистической концепции «Городов и годов».

Итак, кого из двух героев и в чем поддерживал Федин? Кто из них и чем именно был чужд ему?

Андрей Старцов нескрывая дорожит и даже духовно близок Федину. «Я наделил Андрея лучшим, что мне известно», — подтверждал и утверждал он свое расположение к герою, когда тот попал под обстрел рапповской критики.<sup>38</sup> В чем состояло, однако, это «лучшее»? Ответить на вопрос помогает другой образ романа — Мари Урбах. Ее роль в «Городах и годах» недооценена критикой. Между тем она весьма значительна. Героиня интересна не только сама по себе, но и как своеобразное зеркало, в котором с особенной поэтичностью отразилось все лучшее, светлое, человеческое, что было в Андрее.

Собственно, ради Андрея и Мари, как признавался Федин, он и стремился «преодолевать бездонные рвы отступлений и мрачные пустыни длиннот о войне» (стр. 197).

Важным представляется выяснить, что сблизило Андрея и Мари, ибо здесь ключ к пониманию фединской трактовки Старцова. Нельзя не заметить, что в основе и его и ее характеров заложено обостренное чувство свободолюбия, сочетающееся с сознанием своего человеческого достоинства. В юной Мари это чувство проявлялось в основном по-женски, сказывалось в привычке к «сопротивлению, произволу, капризам и свободе» (стр. 130). Андрею же, пока жизнь не разбила его розовых иллюзий, казалось, будто само «солнце греет оттого, что его воля свободна» (стр. 135). Примечательно, как похоже самоощущение Андрея, оказавшегося в плену, и Мари, заключенной в чопорном пансионе мисс Рони. Сравнительное ограничение свободы для обоих чуть ли не смертельно. Андрей жил «обессиленный, притупившийся, усталый», ощущая окружающее как толщу воды, которая обступила его со всех сторон: «Ему разрешено было дышать. Но он не мог двинуть плечами, чтобы расправить их и вздохнуть глубже. Он дышал через тростниковую трубочку, выведенную сквозь толщу на воздух, как дышит спрятавшийся в озере дикарь-охотник» (стр. 135). Такое же ощущение сдавленности, подневольности не только мыслей, чувств, поступков, но движений своего тела переживала и Мари. «Формы, составлявшие обиход пансиона», воспринимались ею как чудовищный корсет. И почувствовав, что «разорвать его, сломать, уничтожить или даже только распусть, ослабить —

<sup>35</sup> «На литературном посту», 1927, № 13, стр. 33.

<sup>36</sup> М. М. Кузнецов. Константин Федин и советский роман В кн.: Творчество Константина Федина, стр. 18.

<sup>37</sup> С. И. Андреева. Федин и Достоевский, стр. 94.

<sup>38</sup> Творчество Константина Федина, стр. 384.

нельзя», она, подобно Андрею, затаилась в себе, хотя сделала это по-своему. Гордость не позволила Мари показать себя подчиненной, обескрыленной, укропченной, и она сделала вид, притворилась, будто добровольно надела на себя оковы и даже «чувствует себя превосходно» (стр. 130).

Из ненависти к одному и тому же и поисков одного и того же родилась любовь Андрея и Мари. Он открыл ей, что мир неблагоприятен, и таившееся в душе Мари безотчетное стремление к свободе обрело направление. «Как мы устроили мир?» (стр. 171) — эти слова об ответственности каждого за судьбы всех, повторенные Мари вслеп за Андреем, были так же далеки от переживаний, охвативших юных героев, как война далека от любви. Но именно с этими словами и в минуту, когда они были сказаны, «Мари вступила на путь женщины, которая любит» (стр. 171).

Так, через интимное в своем герое раскрыл Федин ценное для себя содержание его личности, выходящее за пределы только интимного. Свободолюбие, желание добра, красоты, любви, беспокойная, ищущая, смятенная душа — всем этим писатель дорожил в Старцове.

Но было бы ошибкой не замечать в Андрее и качеств, которые Федин, хотя и с болью, однако все же никак не принял в нем. С болью потому, что слабости являлись по существу продолжением достоинств героя, а именно — его доброты, склонности к мирному разрешению всех жизненных противоречий и конфликтов. Как прекрасный душевный залог превозносил Федин доброту юного Андрея, еще не ступавшего «на дорогу в крови и цветах», не ведавшего, что добро нужно не только носить в себе, но и отвоевывать, защищать от зла. Фединское преклонение перед добротой сближало его с Горьким, который писал ему несколько позже в связи с рассказом «Тишина», что находит «человечески доброе, нежное, проблески родственного чувства у одного индивидуума к другому — как нельзя более ценным и уместным в наше трагическое время».<sup>39</sup> Однако для Федина стала горькой незлобивая «доброта» Старцова, когда тот уже немало прошел по трудной дороге жизни, «и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка», потому что «не совершил ни одного поступка, а только ожидал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь» (стр. 379). Тем самым писатель ставил вопрос не только о зависимости личности от обстоятельств, но и о высокой ответственности ее за обстоятельства. Безотчетно сочувствовавший до «Городов и годов» «маленькому человеку», доброму, но беспомощному перед грозными социальными силами, Федин сказал теперь нелегкое для него «нет» бездеятельной неспособности постоять за свои идеалы — интеллигентскому непротивленчеству. В романе, таким образом, поднималась важнейшая проблема всей молодой советской литературы, ставился вопрос о типе личности, о том человеческом «материале», из которого предстояло строить новое, социалистическое общество.

В современной критике намечилась тенденция объяснять печальную судьбу Андрея Старцова в основном внешними, объективными причинами, причем не столько теми, которые в начале жизненного пути повлияли на личность героя, сколько новыми, пореволюционными, когда его характер по-настоящему проявился. Янина Дзярновска рассматривает конфликт с жизнью и гибель Старцова как результат столкновения старых, добрых этических традиций с требованиями суровой необходимости, составлявшими, как она полагает, суть человеческих взаимоотношений в октябрьские годы. «Мыслящий интеллигент, — пишет Дзярновска, — воспитанный в совершенно иных традициях и оказавшийся в самой гуще схватки, сталкивается с изменениями во всем строе общества; ему зна-

<sup>39</sup> М. Горький и советские писатели. стр. 488.

чительно труднее расставаться с укоренившимися этическими нормами, которым новый мир не противопоставляет никаких традиций, здесь только суровые требования необходимости, законы борьбы и защиты завоеванных прав. Старцов понимает, что нужно бороться и защищать, но формы этой борьбы временами расходятся с понятиями, среди которых он вырос, среди которых выросли целые поколения молодежи, ставившей требования личной дружбы и чести выше общественного долга». <sup>40</sup>

Но так ли беззащитен был и беспомощен Старцов перед лицом суровых событий периода гражданской войны, которые при всей их бескомпромиссности все же оставляли за каждым право выбора, право быть верным либо одному, либо другому знамени? А верен ли был Старцов хотя бы старым этическим традициям, требованиям чести, личной дружбы и пр.?

Если читать роман, не пытаясь модернизировать его проблематику и героев, бросается в глаза, что участь Старцова определялась как внешними событиями, так и внутренними причинами — латентными свойствами натуры героя. Сам Федин говорил о том, что «неспособность пойти путем революции» вытекала не только из предубеждений, порожденных крахом юношеских иллюзий Андрея, но «равно» и «из пороков его характера». «Уже не трагедией войны предопределилась его участь», — объяснял впоследствии автор, почему Старцов оказался «лишним человеком». <sup>41</sup> Вопреки мнению польского исследователя, Андрей легко преступил те самые этические традиции, которые, как полагает Дзярновска, являются для него стержневыми. Нарушая требования дружбы и чести, он предал Курта Вапа. Сочувствие не к Андрею, а к Курту вызывает сцена, когда художник, «высокий, прямой, негнувшийся», преисполненный доверия к другу, подбадривает его, не ведая, что говорит уже с предателем. Предал Андрей и любовь Мари, которая в согласии с «укоренившимися этическими нормами», казалось, должна была быть для него святым. Предал он, пакопец, и родину, зная, кто такой Шенау, и все же помогая ему уйти от расплаты за содеянное зло.

Единственное, чем Старцов не поступался в самые страшные моменты жизни, — это его собственное «я». В письме к Мари, полном самооправданий, Андрей пытался доказать, что всю жизнь «старался стать в круг», но действительность, дескать, безжалостно и неумолимо отторгала его как лишнего, ненужного ей. Гипертрофированная рефлексия не дает Андрею понять, что на самом деле мешало его контакту с жизнью. Постоянным желанием героя было не просто «стать в круг», но так, «чтобы все в мире происходило вокруг меня» (стр. 8). Однако мир в то время был сосредоточен на решении другой, можно сказать, противоположной задачи. Действительностью революционных лет отвергался эгоцентризм как жизненный принцип, несовместимый с новой моралью. Между тем Старцову казалось, будто новому миру чужда его доброта, не нужны сложность эмоций, богатство души. И этим самозаблуждением не меньше, чем суровостью времени, объяснялась печальная судьба героя.

Беду Андрея Старцова иной раз сравнивают с трагедией других героев советской литературы, которые «субъективно хотят быть вместе с народом, но объективно оказываются в лагере врагов». <sup>42</sup> Так, например, проводится параллель между Старцовым и Григорием Мелеховым. Однако при внешней схожести конфликта существует одно важное «но», которое делает такое сопоставление по меньшей мере спорным. Причины расхождений героя со средой, с революцией, с народом у Мелехова и у Старцова настолько неодинаковы, что обязывают говорить не просто

<sup>40</sup> Янина Дзярновска. Ранние произведения Константина Фебина, стр. 170.

<sup>41</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время, стр. 567.

<sup>42</sup> М. М. Кузнецов. Константин Федин и советский роман, стр. 17.

о разнице характеров или социальных типов, но о принципиальной противоположности природы трагического в том и другом случаях.

Герои Шолохова и Федина находятся фактически по разные стороны нравственных баррикад, установленных в мире революцией. Первый готов идти и идет в самое пекло событий, чтоб найти, отвоевать правду для всех, пусть последнюю он понимает по-своему, ошибочно, как сословную правду казаков-землеробов. И какие бы испытания ни выпали на долю Мелехова, он никогда не поступается собственными этическими принципами — ни воинским долгом, ни мужской честью, ни совестью. Конфликт Мелехова с революционной действительностью строится на исторически объяснимом, но временном взаимном непонимании, которое в будущем не может не разрешиться. Иная доля Старцова. Этот герой — дальний отпрыск тех русских интеллигентов, про которых поэт когда-то сказал, что «суждены им благие порывы, но свершить ничего не дано». Фединский Старцов находится лишь на новой ступени развития, а вернее — падения личности подобного типа. Он уже не ищет новых идеалов и даже не отстаивает имеющиеся, как это делал самый, пожалуй, близкий предшественник Андрея — Ромашов из «Поединка» А. Куприна, жизнью заплативший за право быть порядочным в обществе, где господствовала пошлость. Старцов шаг за шагом сдает свои нравственные позиции, предает все, чему поклонялся. И когда Федин говорит, что «стекло не сваривается с железом» (стр. 380), — в этих словах приговор Андрею и разрешение конфликта. Революция несовместима не с добротой, человечностью, желаниями людей, но с идеологической аморфностью, в которую выродились этические нормы Старцова. Эта несовместимость не временна, в ней новая нравственная традиция нового века. И здесь — пропасть между Старцовым и Мелеховым.

Если сопоставлять Андрея Старцова с кем-либо из героев советской литературы, то гораздо резонней вспомнить не Мелехова из «Тихого Дона», а Мечика из «Разгрома» А. Фадеева. Конечно, Фадеев суровее обошелся со своим героем. Критерий революционной целесообразности исполняется автором «Разгрома» с неизмеримо большей, чем у Федина, прямотой и решительностью. Однако в принципе перед нами родственные конфликты. И там и здесь — драма безвольного интеллигентского эгоцентризма.

«Пороки характера» Старцова сыграли роковую роль в его судьбе.

В финале своей истории запутавшийся, потерявшийся Андрей вспомнит первый неверный шаг, приведший к душевной катастрофе, а потом и к гибели. Андрей не всегда был таким, каким стал к моменту выстрела Курта. Когда-то, в пору встреч с Мари, он верил в необходимость действий. «Я не могу больше бездействовать», — уверял он Мари, собираясь бежать из Германии, из этой «цитадели», где все давило его — «люди, голоса людей, даже добро людей» (стр. 182). Но, как оказалось, между речами о действии, о подвиге и самим подвигом порядочная дистанция, преодолеть которую Андрею было не по силам. Он попытался бежать, но при первой же неудаче отступил, потому что «бежать хорошо по знакомым путям. Неизвестные тяжелы и суровы» (стр. 189). Путь борьбы был Старцову незнаком, и бунтарство на этом кончилось. Андрей отчаялся и не только вернулся назад, в «цитадель», не только попросил заступничества у одного из властителей и охранителей «цитадели», но малодушно предал при этом себя. Свой юношеский порыв к свободе, к деятельности, свой побег из плена он аттестовал маркграфу фон цур Мюлен Шенау как «мальчишескую историю», за которую «стыдно» (стр. 196).

В этот момент и дала трещину, обнаружила непрочность аморфно-уступчивая натура Андрея. Дальнейший путь от маленького компромисса с совестью до политического предательства шел, что называется, под гору и оказался довольно скорым.

Правда, всего этого могло не случиться. Но при одном весьма существенном условии — если бы в мире не было сил, корыстно заинтересованных в чьей-то незлобivosti, великодушии, доброте и способных использовать их во зло. «Злые любят мягких, добрых и делают их своими костылями, — писал Пришвин. — Так и надо помнить, что настоящее зло — хромое и ходит всегда на костылях добродетели».<sup>43</sup> В связи с этим представляет особый интерес фигура маркграфа фон цур Мюлен Шенау, присутствие которого в романе придает образу его главного героя если не трагическое, то драматическое звучание. В литературе о Федине Шенау уделено мало внимания, между тем он является олицетворением социального зла, по вине которого добро оказывается иной раз беспомощным, а то и опасным. В книге есть место, где прямо говорится, что свою злую милитаристскую политику Шенау строил с продуманным учетом чужой доброты. Это — письмо маркграфа из России, в котором он сообщал Мари, что специально занялся изучением русских в надежде, что его «наблюдение» со временем «может оказаться очень ценным для цивилизованного человека». Особое внимание будущего фашиста привлекла как раз «одна черта русских, характеризующая ими самими нашим понятием „доброта“ или очень близким к нему» (стр. 215).

Как явствует из текста, именно на доброту делал Шенау ставку, когда использовал Андрея для своего спасения. Роковая роль в судьбе Старцова принадлежит, таким образом, вовсе не Курту Вану, но Конраду Шенау. Зловещая фигура этого верноподданного кайзеровского офицера поставлена Фединым и в начале драмы Андрея, когда он простодушно поддался на приманку Шенау, и в конце ее, когда запутанный маркграфом Старцов фактически стал предателем родины.

Итак, Федин показал бездействие, социальную индифферентность как гибельную жизненную позицию. Но гуманистическая идея «Городов и годов» не исчерпывалась осуждением пассивности. В романе решалась еще и «старая, вечная тема о том, можно ли преступить закон жизни во имя утверждения ее — можно ли злом противостоять злу».<sup>44</sup>

Некоторые полагают, что писатель ответил на этот вопрос отрицательно. Не прямо, но к такому выводу подводят рассуждения о близости фединской концепции гуманизма и революции к взглядам Достоевского, который, как известно, не столько вопрошал, сколько с укоризной восклицал: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье других?»<sup>45</sup> Главным аргументом служит при этом Курт Ван. В нем видят носителя «революционной правоты» в романе и одновременно — человека-машину, который будто бы «логически завершает» у Федина «идею жестокости как главной силы революции».<sup>46</sup>

В романе все обстоит несколько иначе. Авторская трактовка борьбы, действия, насилия так же не однозначна, свободна от альтернативности, как и — доброты, любви, терпимости. Отчетливее всего это проявилось в образе Курта Вана.

Много позже в статье «Распахнутые окна» Федин писал о схематизме в обрисовке революционеров первыми советскими прозаиками и объяснял этот недостаток прежде всего новизной задачи. Элементы схематизма заметны и в образе Курта Вана. Однако намечен герой личностью сложной и по-своему не менее драматичной, чем Андрей Старцов. Автор отнюдь не представил его человеком-машинной, о чем много писали

<sup>43</sup> М. Пришвин. Незабудки. Вологда, 1960, стр. 119.

<sup>44</sup> К. Федин. Послесловие к чешскому переводу «Городов и годов». Цит. по: Мирослав Заградка. К. Федин в чешской критике, стр. 102.

<sup>45</sup> Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1958, стр. 450.

<sup>46</sup> С. И. Андреева. Федин и Достоевский, стр. 105—106.

и продолжают писать критики. И хотя Федин не был полностью свободен от ходячих представлений 20-х годов о неподвластности героев революции обычным человеческим страстям, в романе не он сам, а Старцов говорит о личностях типа Курта Вана как о лишенных души и сердца физических приборах, «румкорфовых катушках», которым не дано знать, что на свете есть «добрая воля, любовь, желание» (стр. 9). Больше того, автор давал понять, что словам Старцова не очень следует верить. Они были продиктованы личными неудачами Андрея, сказаны в минуту, когда герой окончательно пришел к убеждению, что не нужен новому миру. И надежда, что кто-то другой, люди, время, Курт Ван повинны в беде, была для Старцова, по-видимому, последним, злым и горьким утешением.

В действительности Курт у Фебина не таков. Это человек, живущий одной страстью — ненавистью к социальной несправедливости. И все, что кажется ему помехой в главном деле борьбы, он без колебаний отстраняет от себя. В отличие от писателей 20-х годов, представлявших идеалом, нормой революции не живых людей, а бесчувственно «фукцирующие» «кожаные куртки», Федин весьма критически отнесся к добровольному отказу своего героя от многоцветья эмоционально-духовной жизни. Нравственное самоограничение показано как своеобразные вериги, надетые Куртом на себя. Пунктирно, бегло, но писатель отметил искусственную принудительность подобной жизненной программы. Дважды упоминается в романе, что Курт, теряя естественность, вдруг начал говорить «как по книге» (стр. 264), «будто читал по книге, и речь его была книжной» (стр. 10). И каждый раз случалось это, когда герой начинал рассуждать о господстве рассудка над душевными порывами, о том, что вообще «не должно быть чувств, недоступных пониманию» (стр. 264). Впрочем, Курт и прямо проговорился однажды, что «*приучил* (курсив наш, — В. В.) себя мыслить объективно и действовать сообразно выводам разума» (стр. 10). Однако как ни прочно была заучена, усвоена наука рассудочности, внутренне герой не переставал дорожить многими из столь категорично отрицаемых им ценностей. Сама дружба его с Андреем на том и основывалась, что в Старцове кипели страсти и чувства, каких не позволял себе Курт. И выстрел в Старцова дался ему не легко. Федин скупое упоминает лишь о «крупинках пота», выступивших на лице Курта, когда тот докладывал комитету партийцев о расстреле предателя. Но за деталью скрывалось немало переживаний, о которых можно только догадываться, зная, кем был Андрей для Курта. Не последнюю роль в этих переживаниях должно было играть разочарование и в доброте, и в мягкосердечии, которым непреклонный фебинский герой не переставал когда-то удивляться и восхищаться в своем друге.

Наконец, еще один важный вопрос, касающийся фебинской концепции гуманизма и социальной борьбы. Связан ли был ригоризм Курта Вана только с революционной необходимостью? Или на то существовали и другие причины?

Судя по многим героям романа, среди которых есть и прямые участники Октября, и люди, лишь внутренне приобщившиеся к идее революционной борьбы, Федин был далек от мыслей о фатальной зависимости между социальной борьбой масс и эмотивным ограничением человеческой личности. Кроме Курта Вана, в романе действовали и финн Покисен — революционер, рядом с которым, чуть ли не в бою, находились его жена и крошечный сын Отти; и Мари Урбах, чья нежная любовь к Старцову показана не только не помехой, но сильным импульсом к социальному прозрению; и молодой коммунист Семен Голосов, убежденный, что только интеллигенты типа Старцова бьются над вопросом, как примирить идеальное с реальным. «Мы не боимся есть маринады и ездить на дачу, — бросает он в адрес таких, как Старцов, Щепов. — А вы лизнули вареньица и сей-



час же задумался: а имеет ли революционер право лизать варенье в то время, когда... и поехало!» (стр. 305).

Вместе с тем в «Городах и годах» содержится объяснение характера Курта Вана, в том числе и его ригоризма, причинами дальними, не имеющими отношения к социалистическому перевороту в России. Как и в образе Андрея Старцова, свою роль играет здесь тип личности героя. Но еще больше — исторический момент, с которым совпала юность Курта, пора становления и утверждения гражданских чувств. Федин писал позже, что Андрей Старцов «в известном смысле принадлежал к „погибшему поколению“»<sup>47</sup> молодежи, которая была приговорена к бессмысленной гибели государствами, развязавшими первую мировую войну. К этому же поколению принадлежал и Курт, хотя душевная травма, нанесенная войной и связанными с ней разочарованиями, отозвалась в нем иначе, чем в Старцове. Если нравственный урок, вынесенный из войны Андреем, состоял в отвращении ко всякому насилию, борьбе, в том числе и справедливой, то сентиментально-экзальтированная натура немецкого юноши художника восприняла крах иллюзий по-другому. Склонному к ясным решениям Курту оказалось легче, чем постоянно рефлексирующему Андрею, найти выход. Он сразу и навсегда примкнул к идеям социализма. Но пережитое не прошло бесследно. Так же как и в Андрее, оно привело к крайностям, но душой Курта полностью завладел не ужас перед борьбой, а наоборот — абсолютная поглощенность ею и только ею.

В критике последних лет, как уже было сказано выше, обнаружилась тенденция пересмотреть роль, какую играли в нашей истории герои, отличавшиеся бескомпромиссной, граничащей с нетерпимостью последовательностью в борьбе за социалистические идеи. Коснулось это поветрие и фединского Курта Вана. Его стали отлучать от истинных революционеров, относить к числу «попутчиков», «сектантов, на какой-то момент оказавшихся близкими коммунизму».<sup>48</sup> Согласиться с такой точкой зрения невозможно уже по той причине, что, как было верно замечено, в романе «нет никаких свидетельств, указывающих на это».<sup>49</sup> Однако в романе нет и таких свидетельств, которые позволяли бы видеть в этом герое типическую фигуру передового деятеля социалистической революции.

Федин, как признавался он Горькому, вообще «не ставил себе задачей героизировать лица своей повести, а только хотел показать характер эпохи и стремился сделать это правдиво».<sup>50</sup> Впоследствии он сетовал, что в «Городах и годах» не хватает людей подлинно героического склада, хотя и есть «отдельные характеры других героев, им близкие и родственные».<sup>51</sup> Курт Ван являлся верным и преданным солдатом революции. Однако революция была шире, богаче, сложнее, чем это можно представить по личности Курта. В нем воплотилась в основном только одна сторона Октября. Классовой ненавистью таких, как Курт, питалась разрушительная стихия великого переворота. В романе есть прямое указание на это. Излагая свою идеологическую платформу, фединский герой открыто говорит, что главную задачу революции видит в том, чтобы «разъединить, может быть, разбить» те общественные порядки, нормы, традиции, какими раньше люди были между собой «искусственно склеены» (стр. 263). Кстати, следует заметить, что и другие писатели в те годы чаще всего изображали начатую революцией грандиозную ломку. О созидательных же целях революции поначалу еще говорили немногие.

Что касается «революционной правоты» поступка Курта Вана, расстрелявшего Старцова, то это, пожалуй, наиболее сложное звено в гу-

<sup>47</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время, стр. 566.

<sup>48</sup> М. М. Кузнецов. Константин Федин и советский роман, стр. 18.

<sup>49</sup> С. И. Андреева. Федин и Достоевский, стр. 94.

<sup>50</sup> М. Горький и советские писатели, стр. 479.

<sup>51</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время, стр. 579.

маннистической концепции «Городов и годов». Для автора, безусловно, было очень непросто согласиться с таким печальным концом своего главного героя. В Старцова он вложил немалую толику собственных этических убеждений. В частности, отвращение, питаемое Андреем к жестокости, было чувством, которое испытывал сам художник. О колебаниях, пережитых Фединым в связи с этим моментом, говорят, например, противоречия, существующие между сказанным в книге и тем, что писал Федин по поводу своего романа несколько позже. «Курт сделал для Андрея все, что должен сделать товарищ, друг, художник» (стр. 385), — эта финальная фраза романа была так прокомментирована Фединым в письме к А. Р. Крандиевской: «Я как будто оправдал его своими последними словами — „товарищ, друг, художник“? Нет, я только *унпустил показать*, что и художник может быть исполнителем нечеловечного приговора». В том же письме говорилось, что хотя Курт «по-своему прав», это только «частная правда, правда *его идеологии*». Было видно, что писатель в какой-то мере питал иллюзию, будто высшая правда находится вне идеологии, что «окраска идеологии художественного произведения несущественна для него», что она может быть даже «многоцветна», ибо «произведение живет не цветом идеологии, а тою долей правды, какая приближает его к правде общей (не частной, не правде той или другой идеологии)». Но как бы то ни было, а художник-реалист оказался выше собственных теорий. Он правдиво писал «о том, что есть и как оно есть»,<sup>52</sup> и высшая правда под его пером совпала с правдой революционной идеологии. Логикой всего повествования расстрел Старцова был представлен в романе не как акт жестокости, но как мера справедливого революционного возмездия. И дело не только в том, что поступок Курта получил единодушное одобрение комитета партийцев. Гораздо важнее складывающееся к концу романа представление, что Курт расстрелял не своего друга, а — врага. Критики, упрекающие Курта в жестокости, оставляют без внимания, что Федин показал значительность проступка Старцова. Стремясь во что бы то ни стало защитить Андрея Старцова, забывают о Федоре Лепендине, чей образ служит в романе своего рода оправданием «нечеловечного приговора», исполнителем которого явился Курт Ван. Этот русский крестьянин не менее Андрея Старцова стремился в жизни только к добру. Он любил свой труд, землю, свои Старые Ручьи с их плодоносными яблоневыми садами, ягодниками, с их соловьиным пением. И не помышлял ни о каком насилии. Но его послали воевать и обездолили больше, чем Старцова. Благопристойные немецкие эскулапы из того самого Бишофсберга, где подвизался маркграф Шенау, превратили Лепендина в калеку, произведя над раненым солдатом «опыт местной анестезии при ампутации конечностей» (стр. 223). А позже, когда не потерявший жизнелюбия Лепендин вернулся домой с мечтой снова растить сады, он был повешен по приказу «друга мордовской свободы», каким объявился в России Шенау. Но не кто иной, как Старцов, помог в свое время маркграфу Шенау сохранить жизнь, чтобы творить свои черные, бесчеловечные дела.

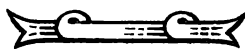
Истинное зло, несущее постоянную угрозу добру и человечности, таким образом, оказалось связано в романе с силами, олицетворением которых представлен фон цур Мюлен Шенау. Молодой писатель прозорливо угадал лицо только нарождавшегося в ту пору фашизма, принесшего вскоре людям XX века столько горестей и страданий. Шенау недаром говорил о «фатальном» недоверии Курта Вана к его «чисто-сердечию»: «Фатально... потому что недоверие его ко мне было инстинктивным. Мы разной крови». И разность эта непреодолима, ибо обусловлена она не временными расхождениями. И зло человеконена-

<sup>52</sup> Творчество Константина Фебина, стр. 399.

вистничества возможно противостоять только насилем, борьбой. Таково художественное решение проблемы гуманизма в «Городах и годах».

Принято считать, что литературная слава капризна и непостоянна. В самом деле, иной писатель, поначалу безмерно обласканный читательским вниманием, с годами начинает катастрофически терять общественный вес и популярность. Причем безжалостной переоценке подвергается даже то, что, казалось, завоевало себе достаточно прочный авторитет. Гораздо реже случается другое. Автор страстно жаждет контакта с современниками, но лишь будущее воздает ему заслуженное. Однако существуют художники, чьи произведения тотчас при своем появлении завоевывают признание, а после продолжают вести долгую жизнь, не старея от смены эпох и поколений. Это книги, которые облегчают людям «нелегкий подвиг жизни» (*Л. Леонов*), эстетически приобщая их к бессмертным истинам. Среди последних едва ли не самая важная, что добро необходимо защищать и отстаивать. В привитии вкуса к деятельному добру общество нуждалось раньше, нуждается сейчас и перестанет нуждаться, по-видимому, не в самом ближайшем будущем. Хотя для Федина несомненно, что «глубоких, думающих, чистых морально и тонких по одаренности молодых людей у нас прибывает больше и больше. И они-то — не крикливые, не прыткие — и будут создавать перевес в нашей жизни большого счета — в жизни духа. Россия, да и не только одна Россия, становится богаче людьми, а не беднее».<sup>53</sup>

И частица заслуги в распространении добра принадлежит Константину Федину. Его вхождение в новую жизнь и новую литературу совершалось замедленно, но позиция не была выжидательной. Еще в начале своего творчества, в далекие, трудные 20-е годы, он учился смотреть на жизнь широко и трезво. И самостоятельно исследуя действительность, признал за революцией единственную силу, способную защитить добро от зла и сделать гуманизм реальным.



<sup>53</sup> Письмо К. Федина к М. А. Сергееву. В кн.: Творчество Константина Федина, стр. 429—430.

## СЮЖЕТ НА РАННИХ СТАДИЯХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

(НА МАТЕРИАЛЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

### 1

Проблемы сюжета занимают исследователей самых различных видов повествовательного искусства — теоретиков литературы, театроведов, киноведов. Представляют ли эти проблемы интерес и для историков литературы древних эпох, например древнерусской литературы? И могут ли наблюдения, основанные на памятниках столь далекого прошлого, иметь какую-то ценность для «живого» повествовательного искусства?

Исследователи литературы древней Руси редко обращаются к вопросу построения сюжета. Объясняется это, по-видимому, не только недостаточным развитием сюжетного повествования в русской литературе XI—XVII веков. Как ни скромно были представлены сюжетные жанры в древнерусской письменности, они все-таки были ей знакомы. Уже в домонгольские времена были переведены такие памятники, как «Девгениево деяние» (роман о Дигенисе Акрите) и «Акир Премудрый»; в XV веке наряду с произведениями переводной беллетристики («Александрия», «Троянские сказания», «Стефанит и Ихнилат») на Руси появляются и оригинальные светские повести («Повесть о Дракуле», «Повесть о Басарге»); в XVII веке рыцарские романы и плутовские новеллы обретают широкое распространение и популярность среди русских читателей. Сюжетное повествование развивалось в древней Руси не только в чисто беллетристических, но и в иных, более «деловых» (с древнерусской точки зрения) памятниках: под прямым влиянием позднегреческого авантюрного романа были созданы многие переводные жития, проникшие на Русь; черты сюжетного повествования мы обнаруживаем в оригинальных русских житиях и в «воинских повестях».<sup>1</sup>

Недостаточный интерес исследователей к проблемам сюжетного повествования в древней Руси в значительной степени связан с общим взглядом на древнерусскую литературу как на литературу совершенно своеобразную, не допускающую параллелей с современным повествовательным искусством. «Мы не должны смотреть на литературу прошлого нашими глазами», — говорят противники таких параллелей. «Эта литература основывалась на ином видении мира, чем наше, на ином художественном мышлении».

<sup>1</sup> Истории развития сюжетного повествования в древнерусской литературе посвящена коллективная монография «Истоки русской беллетристики», подготовленная сектором древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом). В настоящей статье учитываются выводы из этого исследования, однако статья отнюдь не является пересказом или изложением главных положений монографии. Предлагаемая работа посвящена одному вопросу, возникшему при исследовании древнерусской беллетристики, — вопросу об основных сюжетных типах в раннем повествовательном искусстве.

Понятие «художественного мышления» занимает важное место в нашем литературоведении. Не имея возможности остановиться здесь на этом вопросе подробнее, отметим, что понятие это, как это часто бывает в литературоведении, не имеет общепринятого определения и часто употребляется в разных значениях.

Проще и яснее всего понимали термин «художественное мышление» исследователи 30-х годов, впервые введшие это понятие. Отвергая представление о единой общечеловеческой логике как ложное, порожденное незнанием «принципов классового мышления», эти авторы, говоря о древнем «мышлении» или «сознании», имели в виду особую логику или психологию «рабовладельческого класса, феодально-дворянского и ранней буржуазии».<sup>2</sup>

Эти взгляды несомненно были связаны с социологическими теориями тех лет: например, с представлением о «классовых языках». В наше время литературоведы не настаивают на классовом характере древнего мышления; они склонны скорее говорить о мышлении, присутствующем всем людям определенной эпохи, — об «античном» или «средневековом мышлении». Иногда под этим подразумевается, как и в 30-х годах, особая логика и психология. Но обычно, выводя литературные явления из форм мышления,<sup>3</sup> литературоведы имеют в виду этические, эстетические или, еще чаще, философские воззрения прошлого. Именно поэтому В. В. Виноградов, говоря о направлении, неразрывно связывающем формы литературного процесса с формами художественного мышления, довольно метко назвал такое направление «философической поэтикой».<sup>4</sup>

Вопрос о своеобразии «художественного мышления» прошлого имеет прямое отношение к нашей теме. Если восприятие мира у людей прошлого, например у людей древней Руси, было совершенно своеобразным, то едва ли можно предполагать у древнерусских читателей такое восприятие сюжета и такой интерес к нему, какие присущи нам. Недаром И. П. Еремин, исследователь, решительно отстаивавший особое «эстетическое сознание» писателей и читателей древней Руси и «полное несходство» древнерусской литературы с новой, строя свой университетский курс (по необходимости краткий), не включил в него ни одного памятника сюжетных жанров.<sup>5</sup>

Но верны ли принципы «философической поэтики»? Уже теоретические посылки, на которых основывается этот подход к литературе, вызывают серьезные сомнения. Представление о «пралогическом» мышлении прошлого сомнительно даже по отношению к первобытным людям,<sup>6</sup> — тем более странно приписывать особую логику и иные основы

<sup>2</sup> О. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 301—302, 332; И. И. Иоффе. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937, стр. 7, 17, 19, 53, 402. Фрейденберг считала, например, что замедленное развитие действия и «прием ретардации» в античной трагедии не были художественными приемами, а вытекали из того, что сознание древних греков «настолько безучастно к качественно различным изменениям времени, что не замечает его разнobia и располагает события во временной бесперспективности» (стр. 301—302).

<sup>3</sup> Ср., например, введение Я. Эльсберга и Ю. Борева к трехтомной академической «Теории литературы» (Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 17, 18 и 23).

<sup>4</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 182—183. В. В. Виноградов имел в виду приведенную в предыдущем примечании статью Я. Эльсберга и Ю. Борева (в журнальной публикации: «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 5, стр. 386—392).

<sup>5</sup> И. П. Еремин. Лекции по древней русской литературе. Изд. ЛГУ, Л., 1968.

<sup>6</sup> Ср.: С. Lévi-Strauss. Structural Anthropology. 1963, p. 230. Доказывая, что мифологические представления первобытных людей строились на основе тех же «логических процессов», какие свойственны и нам (при отличии в конкретных знаниях), К. Леви-Стросс отвергает антропологические теории Л. Леви-Брюля.

психологии людям античности<sup>7</sup> и средневековья. Вызывает возражение и представление о философии определенной эпохи как об основной предпосылке, определяющей своеобразие литературы. Связь художественного метода писателя с его идеологией несомненна, но, во-первых, эта идеология редко имеет форму последовательной системы (далеко не все писатели обладают осознанной и продуманной философией), а во-вторых, речь идет об идеологии данного писателя и его единомышленников, а не о мировоззрении эпохи. Конечно, у людей любой эпохи существуют некие общие представления о мире, связанные с современным им уровнем знаний. Но такая «картина мира» весьма приблизительна и относительна и никак не исключает глубочайших противоречий между современниками. Говорить об едином мировоззрении прошлых эпох, например о «средневековом мировоззрении», так же трудно, как о едином мировоззрении XX века. То же следует сказать и об эстетических представлениях определенной эпохи. У людей, живущих в одно время, очевидно, существуют какие-то общие художественные вкусы и взгляды на искусство. Однако можно ли считать, что эта общность значительнее, чем то, что сближает людей, живших в разные времена, но обладавших сходными взглядами и вкусами?

Мы далеки от надежды, что приведенные аргументы разубедят сторонников «философической поэтики». Человек нашего времени, обращающийся к искусству прошлого, ясно ощущает его необычность, своеобразную «странность». Чем объясняется эта странность? Ее можно, очевидно, объяснять своеобразием «картины мира», существовавшей в представлениях древних людей, а можно искать ее причину в особенностях самого древнего искусства. Для решения этой проблемы на материале литературы трудно предложить даже «мысленный эксперимент». Литература — древнее и не так уж быстро меняющееся искусство, и изменения, происходящие в ней на памяти одного поколения, не настолько велики, чтобы можно было сказать, меняются ли в данном случае художественные средства или происходят какие-то «микроизменения» в психологии и мировосприятии людей.

Однако существует искусство, которое, развиваясь параллельно с литературой, пережило за время жизни одного поколения не частичные изменения, а целую историю — от самого зарождения до художественной зрелости. Это искусство — кино.<sup>8</sup> Сегодня кино по своим возможностям и достижениям не уступает другим искусствам, но уже фильмы, созданные несколько десятков лет назад, воспринимаются нами как архаичные. Такое впечатление оставляют не только фильмы первых десятилетий XX века, которые можно считать ремесленными изделиями, рассчитанными на невзыскательный вкус, но и вполне полноценные картины 20-х годов и первые звуковые фильмы 30-х годов. Специалисты не раз сравнивали раннее кино с искусствами прошлого — со сказками, с античным авантюрным романом и комедией или со средневековым театром.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Одним из самых популярных аргументов в пользу «особого мышления» людей античности служит легенда об их особом цветовом зрении. «Древние, как выяснилось, не знали синего цвета и море называли зеленым», — писал недавно киневед В. Демин. (В. Демин. Фильм без интриги. Изд. «Искусство», М., 1966, стр. 10). Между тем старая гипотеза Гладстона о «дальтонизме» древних, развитая Г. Магнусом, давно уже отвергнута археологами и филологами, доказавшими, что цветовое зрение древних не отличалось от современного (ср.: Ф. Ф. Петрушевский. Цветовые ощущения древних и новых народов. «Вестник изящных искусств», т. VII, вып. 4. 1889, стр. 319—320, 329—330; Ф. П. Шемякин. К вопросу об отношении слова и наглядного образа (цвет и его названия). «Известия Академии педагогических наук», вып. 113, 1960, стр. 35—39).

<sup>8</sup> Ср.: И. Маневич. Кино и литература. Изд. «Искусство», М., 1966, стр. 136; В. Шкловский. За 40 лет. Изд. «Искусство», М., 1965, стр. 23.

<sup>9</sup> А. Пиотровский. К теории кино-жанров. В кн.: Поэтика кино. М.—Л., 1927, стр. 155, 159; В. Шкловский. За 40 лет, стр. 33. Сравнение со средневеко-

В чем причина такого своеобразия раннего кино? В особом мышлении, мировоззрении или эстетике того времени? Но ведь кино развивалось параллельно с современной ему литературой — на фоне того же самого миропонимания. Подлинно художественные произведения литературы, написанные до середины 30-х годов, ничуть не устарели (читая писателей, живших в течение всей первой половины XX века, мы не всегда даже можем сказать, написано ли данное произведение в конце или начале этого периода); те из них, которые стали известны читателям второй половины века с опозданием, нередко читаются как современнейшая литература.

История кино — это как раз тот «мысленный эксперимент», который показывает, что изменения в отдельных видах искусства, иногда колоссальные, не обязательно бывают следствием общего сдвига в «художественном мышлении» людей. Если раннее кино напоминает своей примитивностью средневековое искусство, то это объясняется не тем, что миропонимание его творцов и потребителей было примитивно. Дело здесь было, очевидно, в трудностях, возникавших при передаче этого миропонимания доступными им средствами художественного выражения.

Но не возникали ли подобные трудности и перед мастерами средневекового повествовательного искусства? Следует ли относить все своеобразные черты их творчества за счет «миропонимания», — не объясняется ли такое своеобразие, хотя бы отчасти, недостатком художественных средств?

Такая постановка вопроса вовсе не означает недооценки содержательной стороны средневековой литературы (именно эта сторона, как увидит читатель, интересует нас больше всего) или ее художественной ценности. Если выразительные средства художников прошлого были ограничены, то из этого вовсе не следует, что старинное искусство было «недоразвитым» или даже плохим искусством. Количество художественных средств не предопределяет качества конкретного произведения; подлинный художник подчас достигает наибольшей выразительности при самых скромных средствах. Возможность создания совершенных художественных произведений на ранних стадиях развития искусства подтверждает и кино: средствами немного кинематографа 20-х годов были созданы «Броненосец Потемкин» и «Золотая лихорадка»; в числе звуковых фильмов первой половины 30-х годов — «Чапаев» и «Огни большого города». Но существование таких шедевров в раннем искусстве не отменяет эволюции художественных средств — эволюции, сказывающейся на общем уровне развития искусства.

Обращение к истории кино плодотворно для историков литературы не только потому, что эта история напоминает им о важнейшей роли развития выразительных средств в искусстве. Материал кино ценен для нас и потому, что кино — сюжетное, повествовательное искусство. И здесь параллели между кино и литературой оказываются особенно выразительными. Когда мы смотрим старые фильмы, нас поражает не столько несовершенство техники в точном смысле слова (мы легко привыкаем к такому несовершенству в старой кинохронике), сколько архаичность сюжетного построения фильмов.<sup>10</sup> Об ограниченных возможностях раннего кино в этом отношении писал видный деятель советского киноискусства 20—30-х годов А. И. Плотровский. Кино, писал он, не может иметь дело «с психологически мотивированной многорасчлененной фабулой романа»;

вым театром (мистерией и фарсом) приводилось в курсе по истории кино, прочитанном Л. З. Траубергом в Ленинградском университете в 1947—1949 годах, но до сих пор не опубликованном.

<sup>10</sup> Ср. очень интересные соображения по этому поводу в статье Э. Гарина «Автокинография» (в кн.: Из истории кино, вып. VII. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 107).

для него «обязательна простота фабульного построения, не терпящая далеко разбегающихся параллельных действий, обязательна прозрачность мотивировки, легко разгадываемая, а часто и легко предсказываемая интрига. Обязательны точно и броско отмеченные поворотные вехи фабулы. . . Наоборот, очень трудно достижима в кино чисто психологическая мотивировка происходящего, „подводное“ действие, психологические загадки и отступления. Все это уводит фильму очень далеко от новейших жанров литературы».<sup>11</sup> Но резко отличая кинематограф тех лет от «новейших жанров литературы», эти особенности сюжетного (по терминологии А. Плотровского — «фабульного») построения позволяют сблизить его с иными, ранними жанрами литературы. Сходство между старыми фильмами и древними сюжетным повествованием бросается в глаза не только кинематографистам: когда мы читаем средневековый роман, мы не можем отделаться от впечатления, что перед нами — приключенческий фильм.

Весьма характерна в этом отношении так называемая сербская «Александрия» — роман об Александре Македонском, популярный и в древней Руси. Роман чрезвычайно богат перипетиями, «точно и броско отмеченными» сюжетными поворотами. Александр под видом посла является к своему врагу, персидскому царю Дарию; на пиру он прячет за пазуху поданные ему заздравные чаши, а когда персы пачинают догадываться, кто их гость, убегает из дворца, предьявляя «вратарям» вместо пропуска царские чаши. Во время поединка с другим врагом, индийским царем Пором, Александр обманывает своего противника, говоря, что на помощь Пору идут его войска; Пор оборачивается, и Александр сбивает его с коня. Но динамичность сочетается в «Александрии» с наивнейшим мелодраматизмом. Переходы героев от «ярости и гнева» к «великия жалости» или «радости» неистовы и неправдоподобны. Смертельно распенный враг Александра Дарий проникается любовью к своему победителю — он передает ему свою дочь Роксану; Александр «сладко целует» ее; персидский царь становится «радостен» и умирает. Великодушного Александра (которому и без того предсказана близкая смерть) отравляет его любимец, вичочерпий Вринуш, побуждаемый к этому своей «окаянной» матерью Минеревой. Мотивы, толкающие Минереву и Вринуша на это преступление, весьма странны: Минерева соскучилась по сыну и полагает, что после смерти царя Александра он скорее вернется домой; Вринуш надеется (неизвестно, на каком основании) стать царем вместо Александра. «Трепещущий» от яда Александр проклинает Вринуша (которого тут же затапывает царский конь) и умирает.<sup>12</sup>

Едва ли все эти пассажи можно отнести только за счет популярного в те времена «эмоционально-экспрессивного стиля» (в динамических эпизодах романа его герои могли быть достаточно выразительными и без подобных «страстей»). Преувеличенная экспрессия появлялась в романе об Александре там, где нужно было свести основные линии сюжета, мотивировать поступки героев: труднее всего давались средневековому повествователю именно психологические мотивировки и «подводное действие».

Перед нами — черты раннего сюжетного повествования, общие и литературе и кино на их начальных стадиях. Но именно благодаря своей относительной элементарности раннее повествовательное искусство может содействовать пониманию многих явлений сюжетосложения в целом.

<sup>11</sup> А. Плотровский. К теории кино-жанров, стр. 162, 153. Аналогичную мысль высказывал в те годы и С. М. Эйзенштейн (С. Эйзенштейн. Литература в кино. «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 94).

<sup>12</sup> Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1965.



Проблемы истории и теории сюжета многообразны и могут обсуждаться с разных точек зрения.<sup>13</sup> Нас в данном случае интересует одна сторона вопроса — «подсказывающая» функция сюжета, выражение авторской идеи через систему развертывания событий в повествовании.

Вопрос этот не раз ставился в научной литературе. Много писал о нем критик и литературовед Е. С. Добин. Сопоставляя ряд памятников мировой литературы с подлинными событиями, легшими в их основу, Е. С. Добин показал, что «построение сюжета не сводится только к возведению повествовательного здания», что последовательность событий в произведении имеет целью доказать идею автора. «Сюжет — концепция действительности»; создавая художественное произведение, писатель стремится достигнуть такой «структуры сюжета, которая органически, последовательно, законченно воплощала бы авторскую мысль».<sup>14</sup>

Мысль Е. С. Доби́на о сознательном построении сюжетной конструкции в повествовательном искусстве, об ее «преднамеренности» вызвала возражения ряда критиков. Ф. Светов, например, противопоставил взгляду Е. Доби́на на сюжет как на «концепцию действительности» слова В. Б. Шкловского: «Сюжет — исследование действительности». «Прикладную» функцию сюжетной конструкции Ф. Светов считает присущей только «фабульным» произведениям (например, «Тайне Эдвина Друды» Диккенса), а для подлинной «прозы» в высоком смысле этого слова характерны «исповедальные» сюжеты, возникающие стихийно, уже во время написания произведения. «Мог ли Достоевский, заранее расчислив сюжет, предвидеть именно такой исход? ..» — спрашивал Ф. Светов, говоря о финале «Преступления и наказания». «И разве не очевидно, что это развитие сюжета происходило в процессе вдохновенной и мучительной работы — „под пером“, как говорил Достоевский».<sup>15</sup>

Обращение к истории повествовательного искусства и его отдельных жанров не подкрепляет точки зрения Ф. Светова. Писатели нередко предвидят исход своего повествования; — и это никак не принижает глубины и значительности их творчества. Особенно ясно обнаруживается сознательность построения сюжетной конструкции в прозаических произведениях малых форм с резко обозначенной композицией, например в новелле. Недаром немецкий новеллист и литературовед XIX века П. Гейзе считал предварительное определение «силуэта» произведения важнейшим условием создания новеллы. Как идеальный образец этого жанра П. Гейзе приводил знаменитую новеллу Боккаччо о Федерико и его соколе (9-я но-

<sup>13</sup> Спорным является уже определение сюжета; как и слово «фабула», слово «сюжет» постоянно употребляется разными авторами в разных смыслах, причем одни называют сюжетом то, что другие — фабулой, и наоборот (ср.: В. В. Кожин о в. Сюжет, фабула, композиция. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 423—424). Нам представляется, что для уточнения понятия сюжета важное значение имело бы определение его «первоэлементов». Такими «первоэлементами» следует, очевидно, считать функции действующих лиц, которые, как показал В. Я. Пропп, образуют основу фольклорных сюжетов (В. Пропп. Морфология сказки. «Academia», Л., 1928, стр. 29—31) и оказываются, по-видимому, наиболее стойкими элементами и в творческой истории литературных сюжетов (ср. функциональную роль Пончини—Рамбаля в «Воине и мире», «Идиота» и «Миньоны» в «Идиоте» и т. д.). Если разграничивать понятие фабулы и сюжета, понимая под фабулой тематическую основу повествования, а под сюжетом — ее художественное преобразование (ср.: Б. Томашевский. Теория литературы. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 134 и 136), то тогда можно будет различать «фабульную занимательность» (тематическую остроту, т. е. то, чем обладает любая уголовная хроника) и «сюжетную занимательность» (сложность функций действующих лиц и их развертывания).

<sup>14</sup> Е. Добин. 1) Жизненный материал и художественный сюжет. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 138—221 и 332; 2) Герой. Сюжет. Деталь. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 207—212. 227.

<sup>15</sup> Ф. Светов. Природа жанра, функция сюжета. «Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 135—136 и 149.

велла 5-го дня), в которой «судьба двух людей решается наилучшим способом благодаря внешнему повороту случая (поступок бедного рыцаря Федерико, не задумавшегося зарезать драгоценного сокола — свое единственное имущество, чтобы как-нибудь угостить пришедшую к нему в гости даму, в которую он влюблен, — Я. Л.), но такому, который глубже раскрывает их характеры». «Было бы неплохо, если бы всякий рассказчик сперва спрашивал себя, где у него сокол. . .» — писал П. Гейзе.<sup>16</sup> Сходную мысль высказывал и Э. По, говоривший, что если рассказ строит умелый художник, он должен заранее иметь в виду «центральный эффект», которому подчиняет остальные события и эпизоды.<sup>17</sup>

Столь же определенно обнаруживается преднамеренность сюжетной конструкции в драме. Создавая «Сцены из рыцарских времен», Пушкин (судя по дошедшему до нас наброску) заранее знал, где у него «сокол» — основа сюжета.<sup>18</sup> Становилась ли его пьеса от этого менее «вдохновенной»?

Более сложен путь создания прозаических произведений развернутой формы — романов. Возможно, что некоторые важные элементы романских сюжетов действительно возникают «под пером», когда писатель пишет книгу. Но часто в романах основа сюжета бывает определена заранее. Ссылаясь на переписку с Диккенсом, Э. По указывал, что У. Годвин строил свой известный роман «Калеб Уильямс», исходя из задуманной прежде всего развязки.<sup>19</sup> Так, по-видимому, работал и Диккенс, но сюжеты его романов не перестают из-за этого быть «исповедальными». Нам трудно судить о концепции «Тайны Эдвина Друда», приведенной Ф. Световым в качестве образца «фабульного» произведения,<sup>20</sup> — книга эта незакончена, но в других произведениях Диккенса сюжетная структура не менее продуманна. Однако цель этой структуры — вовсе не в том, чтобы «заморочить» читателя, как выражается Ф. Светов. Если мы возьмем такой типично «сюжетный» роман Диккенса, как «Большие ожидания», то убедимся, что в основе его лежит серьезная и глубокая идея: стремление деревенского мальчика Пипа к счастливой жизни джентльменов тщетно и бессмысленно; «высший свет» лжив и порочен — беглый каторжник ничуть не хуже богатых и почтенных людей; надо возвращаться в родную деревенскую кузницу.<sup>21</sup> При этом описываемый Диккенсом ряд событий строится как неотвратно движущаяся система: катастрофа Пипа происходит в разгар его успехов в результате логично развивающихся и вытекающих одна из другой перипетий. Читатель воспринимает крушение героя как действительно происшедшее, «верит» Диккенсу, принимает его вывод, который и сам писатель, конечно, считал справедливым, значительным и стремился донести до читателя.

«Сюжет — концепция действительности»; структура сюжета, независимо от того, когда она окончательно сложилась (и когда именно была придумана развязка), помогает автору изобразить окружающий мир и свое отношение к этому миру. Но можем ли мы с достаточной ясностью определить авторскую концепцию даже *после того*, как произведение

<sup>16</sup> Deutscher Novellenschatz, herausgeg. v. P. Heyse und H. Kurtz. B. I. München, [1871], S. XIX—XX.

<sup>17</sup> E. A. Poe. The Complete Poems and Stories, vol. II. New York, 1951, pp. 949—950.

<sup>18</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. V, Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 484, 618—620, 634 (ср. клятву Ротенфельда и взрыв стен замка порохов).

<sup>19</sup> E. A. Poe. The Complete Poems and Stories, vol. II, pp. 978—989. Ср.: Упльям Годвин. Калеб Уильямс. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. XXIX—XXXI.

<sup>20</sup> По-видимому, и характеристика «Тайны Эдвина Друда», данная Ф. Световым, упрощена, ср.: М. Нерсесова. Некоторые замечания. «Вопросы литературы», 1967, № 6, стр. 192—197.

<sup>21</sup> Ср.: И. М. Катарский. Диккенс. Гослитиздат, М., 1960, стр. 252—256.

написано? Завершается ли авторское «исследование мира» с окончанием творческого процесса?

Совсем не легко ответить на эти вопросы на материале литературы нового времени. Любое серьезное произведение новой литературы сложно и по сюжетному построению (особенно в романах), и по мотивировкам поведения героев (важную роль здесь играют «обертонны», нюансы, то, что А. Пиотровский называл «подводным действием»), между тем для первичной постановки вопроса о путях сюжетного «подсказывания» объект исследования должен быть по возможности простым.

И тут на помощь нам могут прийти ранние формы сюжетного повествования. Простота сюжетного построения, элементарность мотивировок в ранних памятниках повествовательного искусства — все это делает для исследователя более понятной и определенной их сюжетную концепцию.

Для того чтобы определить основные пути передачи читателю авторской идеи, мы обращаемся поэтому к истокам русской беллетристики — древнерусской сюжетной прозе.

## 2

До сих пор в литературоведении, насколько нам известно, не было попыток классификации сюжетов по характеру «подсказывания» читателю авторской концепции. А между тем различия между сюжетными типами, достаточно определенно выступающие на ранних стадиях повествовательного искусства, сохраняют свое значение и в развитом сюжетном повествовании.

Говоря о сюжетных типах, мы оставляем в стороне произведения развернутой формы, в которых бывает представлен не один сюжет, а ряд сюжетов (об одном или многих героях), свободно примыкающих друг к другу. Повествование такого типа характерно, например, для античного и средневекового эпоса; образцом подобного повествования в древнерусской письменности может служить «Девгениево деяние», основанное на византийских эпических сказаниях.

Но наряду с подобным «эпическим» сюжетным построением древнерусская литература знала более последовательные и детерминированные сюжеты с ясно намеченным «силуэтом» (по терминологии П. Гейзе). Такие сюжеты, в свою очередь, распадаются на два типа.

Сюжет всегда что-то подсказывает читателю, но подсказка эта бывает неодинаковой. Если мы обратимся к известным на Руси переводным житиям, основанным на позднегреческих романах, то убедимся, что в ряде случаев они обладали хорошо разработанным и увлекательным сюжетом с множеством перипетий. Многочисленные беды и препятствия вставали на пути героев. Римский «стратилат» Евстафий Плакида, принявший христианство, был вынужден покинуть родину, во время морского путешествия потерял жену и детей, затем вновь вернул себе свой сан и нашел близких, но, отказавшись подчиниться «идолослужению», погиб вместе с ними. Жена благородного человека Феодора, изменив мужу и покаявшись в своем прегрешении, уходила в монастырь и в пустыню и подвергалась там дьявольскому искушению и нападению диких зверей.<sup>22</sup> Но как бы ни складывалась судьба главных персонажей жития, она неизменно заканчивалась их моральным торжеством: преодолев бесчисленные препятствия (или даже испытав мученическую смерть), герой утверждал свою святость, свое право на посмертное почитание. Идея, которую автор здесь подсказывает читателю, ясна, определена и недвусмысленна.

<sup>22</sup> Излагая сюжет житий Плакиды и Феодора, мы опираемся на наблюдения В. П. Адриановой-Перетц.

Подобное построение сюжета было свойственно не только житиям. Не менее характерно оно и для воинских повестей, например для «Сказания о Мамаевом побоище». «Отказное» или «тормозное» движение сюжета<sup>23</sup> в «Сказании», когда татары «божиим попусцием» временно начинают одолевать «православных христиан», нужно было именно для того, чтобы сделать более выразительными и сюжетный поворот — внезапное появление «засадного полка», отчаяние татар, — и однозначный, вызывающий полное удовлетворение читателя финал — торжество «православных» над «погаными».

Такое целенаправленное (телеологическое) построение сюжета часто встречается и в новой литературе. Оно характерно, например, для рассказов Л. Н. Толстого: читая «Крейцерову сонату» или «Отца Сергия», мы чувствуем, что развязка их знаменательна — она выражает отношение автора к герою и рассказанным событиям. Целенаправленное построение сюжета можно обнаружить и в ряде произведений более развернутой формы — в тех случаях, когда их основная сюжетная линия прослеживается с достаточной определенностью (например, в «Воскресении» или в «Анне Карениной», в ряде романов Достоевского и т. д.).

На примерах целенаправленных или телеологических сюжетов особенно ясно обнаруживается подсказывающая функция сюжетного повествования. Недаром П. Гейзе, когда он хотел дать наиболее выразительный пример сюжетного «силуэта», обратился к новелле о Федерико и его соколе, благополучная развязка которой имела в глазах Боккаччо оценочное значение. Но такой финал не был обязательным или даже типичным для «Декамерона». Чаще мы встречаемся здесь с сюжетами, не менее последовательными и столь же хорошо построенными, в которых, однако, концовка не означает авторской оценки. Вспомним, например, знаменитую первую новеллу «Декамерона» — о проходимце Чаппелетто, который в предсмертной исповеди обманул благочестивого монаха, изобразив свою греховную жизнь как добродетельную, и был после смерти объявлен святым. Что означает конец этой новеллы — сочувствие обманщику или его осуждение? Не всегда можно ответить на такой вопрос. Что означает катастрофа Германна в конце «Пиковой дамы» — как она связана с авторской оценкой героя? Бесполезно пытаться решить эту задачу однозначно, и эпиграф повести («Пиковая дама означает тайную недоброжелательность») или ее последней главы («— Ата́нде...»), как бы поддразнивая читателя, склонного к таким попыткам, ничем ему в этом отношении не помогает.<sup>24</sup> Так обстоит дело и со всей вообще прозой Пушкина, и с произведениями многих других авторов. Подобное построение сюжета мы будем называть «амбивалентным», многозначным.<sup>25</sup>

Амбивалентные сюжеты появляются на достаточно ранних стадиях повествовательного искусства. Заслуживают внимания в этом отношении,

<sup>23</sup> Термин В. Э. Мейерхольда и С. М. Эйзенштейна. Ср.: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967, стр. 471—478; Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения в шести томах, т. 4, изд. «Искусство», М., 1966, стр. 81—90.

<sup>24</sup> Интересно в связи с этим сравнить эпиграфы Пушкина с эпиграфами тех произведений, основная сюжетная линия которых имеет целенаправленный характер, например с эпиграфами «Воскресения» или «Братьев Карамазовых».

<sup>25</sup> Понятие «амбивалентности» в применении к памятникам литературы (но не в связи с сюжетным построением) уже употреблялось в литературоведении (ср., например: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 3—67). О «противочувствии», развитии действия в двух противоположных направлениях в ряде литературных произведений (басни Крылова, «Легкое дыхание» Бунина, «Гамлет») писал и психолог Л. С. Выготский (Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. «Искусство», М., 1965), но он рассматривал такое «противочувствие» как всеобщий закон искусства, не отмечая различий между литературными сюжетами в этом отношении.

например, апокрифические сказания «о Соломоне царе и о Китоврасе», известные в русской письменности уже с конца XIV века. Большинство сказаний о Соломоне обладало телеологическим сюжетом — развязка их имела оценочное значение. Так строились «суды Соломона», где развязка — решение царя-судьи (и в библейском суде из-за ребенка, и в апокрифических судах) — означала нравственную оценку персонажей; так был построен и входящий в Соломонов цикл рассказ о царе Адариане, который пытался объявить себя богом и потерпел неудачу. Но в сказаниях, где Соломон выступал вместе с загадочным «дивным зверем» Китоврасом, сюжет строился иначе. Пойманный по приказу царя Китоврас обнаружил нечеловеческую мудрость: он заранее знал судьбу встречающихся ему на пути людей. Благодаря своей мудрости Китоврас помог Соломону построить Иерусалимский храм. Но когда царь выразил сомнение в могуществе Китовраса, зверь ударил его крылом и забросил Соломона на край земли, где его пришлось отыскивать мудрецам и книжникам.<sup>26</sup> Как понимать эту развязку? Что такое Китоврас — доброе существо или злое? Сказание не дает ответа на этот вопрос — для него важнее пронизательность «дивного зверя» или его остроумие, нежели нравственная оценка.

Еще яснее обнаруживается амбивалентное построение сюжета в основном рассказе басенного цикла «Стефанит и Ихниллат» — о Льве, Тельце и двух мудрых зверях (в греческом оригинале — шакалах) Стефаните и Ихниллате. В первой главе книги рассказывалось, как «лукавый душой» Ихниллат оклеветал царского фаворита Тельца и побудил царя Льва убить его. Во второй книге описывается суд над Ихниллатом. На первый взгляд как будто перед нами — осуждение преступника. Но в центре изложения оказывается не разоблачение Ихниллата, а его остроумная самозащита. Да, действительно, «аз бо, яко приятель Львов, сказах ему, яж о Телци», — признает Ихниллат; но кто может доказать, что это была сознательная клевета? Казнь Ихниллата оказывается не торжеством правосудия, а следствием интриги матери Льва: «Виде убо Лев насиллие материно, повеле да убють Ихниллата».<sup>27</sup>

С амбивалентным сюжетом мы встречаемся и в оригинальном памятнике — «Повести о Дракуле». Главный герой повести «мутьянский воевода» Дракула не подходит ни под какую однозначную характеристику. Сообщив о том, что имя Дракулы означает «дьявол» и что его «житие» соответствует его имени, автор далее повествовал о его борьбе с турками — героической и несомненно вызывающей сочувствие читателя; перечисляя бесчисленные жестокости и «окаянства» Дракулы, автор тут же рассказывал, что «мутьянский воевода» ненавидел «зло», учредил справедливый и нелицеприятный суд и искоренил в своей стране воровство. Финал повести — смерть Дракулы — также не давал оснований для однозначного вывода: Дракула погибал в битве с турками, храбро сражаясь, но закалывали его по ошибке собственные воины.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Памятники отреченной русской литературы. Собраны и изданы П. Тихоновым. Т. I. СПб., 1863, стр. 254—257.

<sup>27</sup> Стефанит и Ихниллат. М., 1881, стр. 36, 43.

<sup>28</sup> Повесть о Дракуле. Изд. «Наука», М.—Л., 1964. Для понимания «концепции действительности» повести важна ее близость к сочинению итальянского гуманиста Бонфини, прямо объявлявшего главным свойством Дракулы сочетание «жестокости и справедливости». Это обстоятельство (как и ряд других) оставлено без внимания А. А. Морозовым («Русская литература», 1968, № 4, стр. 152—154), который вместо разбора повести декларирует свою враждебность к «мутьянскому князю» XV века. А. А. Морозов, конечно, прав, что при «методах дракуловского правосудия» во «лжи и неправде» можно было обвинить любого невинного человека. Но кому именно адресует автор эти истины — автору «Повести о Дракуле» или автору исследования о ней? В исследовании и в статье, на которую возражает А. А. Морозов, я специально разграничивал вопрос об «историческом Дракуле» и утопии, созданной

Памятники древнерусской литературы наглядно демонстрируют нам два пути, две возможности сюжетного построения — с однозначной и неоднозначной «концепцией действительности» — и показывают, что эти два пути порождали два разных типа сюжетного повествования. Правда, уже в древнерусской литературе мы встречаем пример стихийного появления в сюжете новой «концепции действительности» и своеобразного перехода телеологического сюжета в амбивалентный. Такой пример дает упомянутая выше сербская «Александрия». Ее основной сюжет обладал ясной и определенной целенаправленностью: Александр — человек, он смертен; ранняя смерть предсказана герою с рождения, и никакие подвиги не могут спасти его от неизбежного конца. Но в телеологический сюжет романа, развивавшийся с рядом перипетий и оттого особенно выразительный, вторгся новый, неожиданный мотив: вопрос о посмертной судьбе добродетельного, чтившего (по воле средневекового автора) единого бога, но не крещеного Александра. Дополнение русского редактора повести, имевшее целью ответить на этот беспокоивший его вопрос (вставка упоминания об «аггеле», унесшем душу умершего Александра), оказывалось двусмысленным (куда именно аггел унес душу царя?); вопрос продолжал стоять перед читателем, так и не получив однозначного решения.<sup>29</sup>

Но возможность сдвига «концепции действительности» и появления в телеологическом сюжете амбивалентных черт вовсе не означала отсутствия глубоких различий между ними. Напротив, вся история сюжетного повествования свидетельствует о противоречиях между разными путями сюжетного воздействия. В целенаправленном сюжете заметнее обнаруживается авторская тенденция, он легче схематизируется, воспринимается читателем как искусственный, «сочиненный» и слишком навязывает ему авторскую идею. Амбивалентный сюжет вызывает обратные упреки — в отсутствии у автора ясной нравственной позиции. Такие упреки высказывал, например, Лев Толстой по адресу Мопассана, осуждая его за то, что Мопассан, начиная с «Милого друга», «не берет в основу своих романов известные нравственные требования» и не строит на основании таких требований «деятельность своих лиц».<sup>30</sup> То же соображение играло роль и в толстовской критике Шекспира: Толстой отвергал, в частности, амбивалентное построение шекспировских драм. Сравнивая шекспировского «Короля Лира» с анонимной пьесой, служившей его прототипом, Толстой писал, что старая драма, в которой Лир и Корделия оставались живы и побеждали своих обидчиков, кончалась «более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителя».<sup>31</sup>

Противоречия между целенаправленным и амбивалентным построением сюжета, существующие и в новой литературе, имели огромное значение на ранних стадиях повествовательного искусства. Обоснование сюжетного действия, сюжетные мотивировки, как мы отмечали, доставляли особые трудности средневековым писателям; трудности эти еще более возрастали в тех случаях, когда эти писатели стремились свести свое повествование к слишком уж однозначной цели. Среди телеологически по сюжету житий и воинских повестей несомненно были памятники высокого искусства, но по мере развития этих жанров в них все сильнее обна-

авторами XV века, отмечая, что вера этих авторов в «жестокого, но справедливого» государя была «заблуждением, которое дорого стоило человечеству» («Повесть о Дракуле», стр. 52—53, 57—58, 84—85; «Русская литература», 1968, № 1, стр. 144—146). И если в ответ на эту статью А. Л. Морозов приписывает мне взгляд на Дракулу как на «великодушного и справедливого правителя» и «представителя гуманизма» (стр. 153—154), то очевидно, что дальнейший спор с таким оппонентом бессмыслен.

<sup>29</sup> Александрия, стр. 70, 162—167.

<sup>30</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, Гослитиздат, М., 1951, стр. 11.

<sup>31</sup> Там же, т. 35, стр. 244.

руживались черты схематизма и повторяемости сюжетных ситуаций (здесь опять возникает аналогия с кино, где «кинодрама», в которой преобладали морально однозначные оценки героев и соответствующие развязки, оказалась более архаичной и хуже выдержала испытание временем, чем амбивалентные по сюжету фильмы Бестер Китона и раннего Чаплина). В XV веке на Руси появился новый тип житий, не похожих на традиционные и во многом сходных со светским сюжетным повествованием. В житиях Петра царевича Ордынского и муромских святых Петра и Февронии основная сюжетная цель — описание страданий героев и их морального торжества — явно отходила на второй план. Особое значение приобретали зато иные сюжетные мотивы, никак не подкреплявшие этой основной концепции: борьба наследников Петра Ордынского с ростовскими князьями из-за богатого рыбной озером, ум и ловкость крестьянской девушки Февронии, вышедшей замуж за князя, и т. д. Но рядом с таким «наступлением» амбивалентных мотивов на телеологические сюжеты для XV века характерно и другое явление: резкие выступления защитников господствующей идеологии против «неполезных повестей», т. е. повестей без однозначной и идеологически безупречной «концепции действительности».

Исход этой литературной борьбы определялся уже внелитературными факторами. В XVI веке, в период укрепления централизованного государства и царствования Грозного, из русской книжной традиции исчезают почти все «неполезные повести» предшествующего времени.<sup>32</sup> При создании «Великих Миней Четиих», грандиозного кодекса всех «четиих книг», которые «в Руской земли обретаются», входившие в их состав памятники были вновь тщательно отредактированы и очищены от амбивалентных черт. Новые памятники сюжетного повествования, возникавшие в XVI веке («Повесть о Динаре», краткая редакция «Повести о белом клобуке» и др.), отличались не только последовательной целенаправленностью сюжетного повествования, но были заодно освобождены от излишних перипетий и сюжетных конфликтов: заданная цель (победа Динары над «неверными», переход «белого клобука» на Русь) достигалась здесь легко и без сколько-нибудь значительных препятствий.

В XVII веке, после «смуты», положение русской литературы вновь изменилось. «Цензурное начало» уже не могло иметь такого значения, как во времена Грозного; на Русь опять проникает переводная беллетристика и развивается собственное сюжетное повествование. И снова возникает то противоречие, с которым мы уже знакомы, — противоречие между телеологическими и амбивалентными сюжетами. Противоречие это сказалось, например, на литературной истории воскресшей в XVII веке «Повести о Дракуле». В ряде списков этой повести было удалено упоминание о сходе Дракулы с дьяволом и о его вероотступничестве; воевода именовался не «зломудрым», а «зело мудрым», и повесть кончалась его моральным торжеством; в других списках, напротив, делалось упоминание о сходе Дракулы от «веры христианские», и смерть «окаянного» Дракулы оказывалась божьей карой.<sup>33</sup> Но в обоих случаях сюжетное построение менялось в одном направлении — амбивалентный сюжет превращался в целенаправленный.

Попытки такого рода не могли изменить общей картины развития сюжетного повествования в XVII веке — амбивалентные сюжеты явно преобладали над телеологическими (представленными главным образом религиозной легендой) в беллетристике того времени. Они получили широкое развитие в одном из самых «лукавых» и двусмысленных жанров XVII века — в плутовской повести-новелле («Шемякин суд», «Повесть

<sup>32</sup> Ср.: Я. Лурье. О художественном значении древнерусской прозы. «Русская литература», 1964, № 2, стр. 24—25.

<sup>33</sup> Повесть о Дракуле, стр. 81—83.

о крестьянском сыне», «Повесть о Фроле Скобееве» и др.). Но успех в пределах беллетристических жанров не означал еще торжества в общей системе письменности. Чем более «баснословной» и «смехотворной», чем менее дидактической становилась сюжетная проза, тем энергичнее вытесняли ее из официально признанной литературы на периферию — в анонимные и полуполигальные записки, в невзрачные тетрадки. В «большую литературу» сюжетная проза не вошла и в следующем, XVIII столетии. Это обстоятельство привело к тому, что русская беллетристика нового времени при своем возникновении оказалась связанной главным образом не с древнерусской сюжетной прозой, а с литературными традициями западной беллетристики Возрождения и XVI—XVII веков, амбивалентные сюжеты которой во многом совпадали с забытыми сюжетами древнерусской прозы.

Сосуществование и борьба различных направлений в сюжетном повествовании (связанные, в свою очередь с идеологической борьбой) гораздо лучше объясняют судьбы древнерусской беллетристики, чем ссылки на своеобразное «художественное мышление» древней Руси.

Но различие в типах сюжетного повествования помогает понять не только судьбы беллетристики в прошлом. Различие это существенно и для новой литературы — об этом свидетельствуют хотя бы приведенные выше замечания Толстого против амбивалентного построения сюжетов Шекспира и Мопассана. Конечно, мы едва ли согласимся с этой критикой, явно связанной в поздних работах Толстого с отрицанием всей литературы, начиная с Возрождения, как «искусства ничтожного, имеющего целью только наслаждение людей».<sup>34</sup> Новая литература знает и амбивалентные и телеологические сюжеты, и было бы нелепо спорить о том, что лучше — целенаправленные по построению рассказы Толстого или амбивалентные новеллы Мопассана. Оба типа, конечно, имеют право на существование и оба могут породить выдающиеся произведения искусства. Вопрос о сравнительном значении двух сюжетных типов может ставиться не при оценке конкретных памятников, а при определении возможных путей развития литературы. В этом смысле практика мировой литературы свидетельствует, по-видимому, против жесткого подчинения сюжета заранее заданному выводу. Даже в тех случаях, когда мы встречаем в лучших произведениях литературы целенаправленное построение сюжета или основной сюжетной линии (в развернутых сюжетах романов), оно дополняется амбивалентными элементами, делающими структуру произведения более сложной и «косвенной» (это обнаруживается, в частности, и у Толстого).

Но сложность и многозначность авторской концепции не означает отсутствия такой концепции и стихийного складывания сюжета «под пером» писателя. Амбивалентный сюжет может последовательно выражать идею произведения; его детерминированность не равнозначна телеологии. «Сюжет — концепция действительности» — это положение не противоречит принципу «сюжет — исследование действительности»; концепция бывает и итогом исследования, и его дальнейшей программой. Писатель «подсказывает» читателю не только свои твердые убеждения, но и свои поиски и размышления, а литературовед может понять построение сюжета и в тех случаях, когда авторская идея неоднозначна.



<sup>34</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 154—155.



## И РУБАИ, И РЕДИФНАЯ РИФМА...

(К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОБОГАЩЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР)

«Явление рифмы есть явление исторически изменчивое».<sup>1</sup> Этот тезис Б. В. Томашевского подтверждается всей историей стихотворства, в том числе и историей русской поэзии. Фонетические условия «краесогласия» на разных этапах литературного развития освещены во многих исследованиях; гораздо реже стиховеды обращаются к вопросу о принципах рифмовки (или рифмования), также меняющихся и зависящих, по-видимому, главным образом от национальных традиций.

Стихотворные формы сменяют друг друга. Иногда можно констатировать резкий скачок, иногда — эволюционное развитие. Обычно происходящая эволюция становится очевидной с появлением крупного художника, в творчестве которого принцип или прием, не имевший прежде существенного значения, становится если не ведущим, то, во всяком случае, особенно заметным. Между тем накопление новых средств выразительности часто идет исподволь, медленно — и притом не только в творчестве выдающихся художников. К системе рифмования это относится так же, как к ритмической организации стиха. Вот почему явление, даже не очень распространенное, заслуживает, однако, внимания литературоведа. К числу таких явлений относятся используемые в современном русском стихосложении рубаи и редифная рифма.

Рубаи (буквально — учетверенный, араб.) — традиционное для ряда восточных литератур четверостишие с канонической рифмовкой *аахх* (буквой *х* в дальнейшем обозначается нерифмованная, холостая строка). Русская классика его не знала. В традиции нашей литературы, начиная с Ломоносова, четверостишие имело обычно перекрестную рифмовку, реже — опоясывающую или парную (распадаясь часто на двустипшия), еще реже в нем возникали холостые окончания в первой и третьей строчках при рифмующихся второй и четвертой. Характерно, что последняя форма использовалась главным образом второстепенными поэтами (Плещеев, Жадовская, Суриков), в то время как Пушкин, Некрасов, Тютчев, например, к ней не прибегали. Вообще принято было либо давать стих рифмованный, либо нерифмованный. Исключения можно встретить в «Борисе Годунове», но в лирике такое сочетание, как правило, не встречается.

То, что русская поэзия предпочитала перекрестную рифмовку, не может быть объяснено особенностями языка или стиховой просодии. Обстоятельства, которые способствовали канонизации системы *абаб*, не изучены. Однако самое беглое сопоставление русского катрена с катренами в других литературах, использующих силлабо-тоническую систему, приводит к выводу, что устанавливать прямую связь между силлаботоникой и характером рифмования в четверостишии было бы несерьезно. В английской поэзии, к примеру, чаще (несравненно чаще!) нечетные

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 70.

строки катрена остаются незарифмованными, зато могут рифмоваться полустипшия, причем рифма в них возникает иногда систематически, иногда же оказывается факультативным приемом. Вообще же для всей европейской классической поэзии характерно системное использование рифмы (по принципу «либо-либо» — либо есть, либо нет).

Рубаи в литературах народов Ближнего Востока (персидской, арабоязычных, турецкой), в литературах среднеазиатских (тюркоязычных и нетюркоязычных) издавна были такой же строгой, заданной формой, как и многочисленные систематизированные с точки зрения рифмовки национальные строфы европейских народов. Строфа эта служила началом газели (*aa xa xa xa...*) или применялась самостоятельно. Это — древняя форма, созданная книжниками на основе народной лирики и широко распространенная уже начиная с IX—X века (Рудаки, Хайям и многие другие, знаменитые и безвестные поэты). Аналогичная форма (с рифмовкой *aa xa*) известна в средневековой китайской поэзии, в индийских литературах — с древнейших времен и до наших дней (можно назвать хотя бы современного поэта Мухаммада Икбала, пишущего на урду) и т. д.

Теоретики указывают на некоторые особенности содержания рубаи (в тех случаях, когда форма эта как бы приобретает жанровые признаки). М. Османов и Рустам Алиев пишут: «Первые два стиха рубаи, как правило, являются предпосылкой, экспозицией, а основная мысль автора, его философское суждение заключается в третьем и четвертом стихах».<sup>2</sup> Рубаи особенно широко использовались в философской лирике, хотя их применение отнюдь не ограничивалось ею. Иногда они входили в произведения со смешанными рифменными конструкциями (в казахской поэзии, например, у С. Торайгырова).

Английский ученый Е. В. Джиб в «Истории оттоманской поэзии» дает следующую, на мой взгляд весьма интересную, характеристику рубаи. «Это расположение рифм, — пишет он, — определяет необычайно своеобразный и изящный эффект, так как рифма первых двух строк, которая кажется утерянной с появлением третьей строки, возвращается как эхо в четвертой и завершает маленькое стихотворение некоторым приятным для уха и удовлетворяющим эстетическое чувство образом».<sup>3</sup> Следует также иметь в виду значение, которое получает нерифмованная переломная строка (или завершающее ее слово) в ряду рифмованных. С ними она непременно контрастирует. Три слова в «восточном катрене», как называют рубаи западноевропейские исследователи, подчеркнуты рифмой, а одно — тем, что оно оказывается нерифмованным в их ряду.

Приведу пример из хорошо известного нам «Рубайята» Омара Хайяма.

Мир я сравнил бы с шахматной доской:  
То день, то ночь. А пешки? Мы с тобой.  
Подвигают, притиснут — и побьют  
И в темный ящик кинут на покой.<sup>4</sup>

Совершенно очевидно, что в этом переводе в ряду замыкающих строки лексических единиц наиболее весомым в смысловом отношении оказывается слово «побьют» вместе с двумя предшествующими ему глаголами. Будь это слово рифмованным, оно потеряло бы свою экспрессию вместе с включением в ряд связанных по звуковому подобию окончаний.

В данном случае русский перевод максимально иллюстрирует выразительную возможность рубаи. Никакой аналогии в классическом рус-

<sup>2</sup> М. Османов, Рустам Алиев. Омар Хайям. В кн.: Омар Хайям. Рубаи. Перевод с таджикского (фарси). Гослитгиздат, М., 1955, стр. 14.

<sup>3</sup> E. W. Gibb. A History of Ottoman Poetry, I. London, 1900, p. 88.

<sup>4</sup> Цит. по: И. Брагинский. 12 миниатюр. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 161 (перевод Л. Н.).

ском или немецком катрене этому приему найти нельзя; у русских, немцев, французов, поляков есть свои средства ритмико-интонационного выделения стихового слова.

«Восточный катрен» еще в прошлом веке привлек к себе внимание европейских поэтов. В своих стилизациях к нему прибегали немцы (Боденштедт, Рюккерт), англичане (Фитцджеральд), румыны (Эминеску).<sup>5</sup> Но это были именно стилизации, либо — еще чаще! — вольные переводы с использованием экзотической формы. Эдвард Фитцджеральд, например, весь «Рубайят» перевел, сохранив рифмовку *ааха*. Приведу одно стихотворение:

For in the Market-place, one Dusk of Day,  
I watched the Potter thumping his wet Clay:  
And with its all obliterated Tongue  
It murmur'd — «Gently, Brother, gently pray».<sup>6</sup>

В России, по-видимому, рубаи впервые использовал Фет в переводах из Гафиза. Однако у него они встречаются лишь в начале газели, а не как самостоятельно существующая форма.

Гафиз убит. А что его убило, —  
Свой черный глаз, дитя, бы ты спросила.  
Жестокий негр! Как он разит стрелами!  
Куда ни бросит их — везде могила.<sup>7</sup>

Судьбы рубаи в мировой литературе связаны с возникновением и процветанием так называемой *редифной* рифмы.

Арабизм «редиф» буквально означает: «человек, сидящий за спиной всадника». Средневековые теоретики поэзии применили это понятие к рифме, в которой созвучными оказываются не слова, завершающие стихотворную строку, а слова, предшествующие последнему слову (синтагме или фразе); при этом последнее слово (синтагма, фраза) повторяется в корреспондирующих рядах. Например:

Тугандар, журген кандай? *жаткан кандай?*  
Жаткан сайын жамбаска *баткан кандай!*  
Ақ нурды жаркыраган от деп уғып,  
Білмей жатып таспенен *аткан кандай?*<sup>8</sup>

(О родные, каково ходить-бродить, лежать — каково?  
Долго лежать, до боли в боках — каково?  
Яркий белый свет принять за огонь,  
Словно, не разобравшись, закидывать камнями — каково?)

В стихотворении казахского поэта-классика Султанмахмута Торайгырова «Кандай?» («Каково?»), откуда взяты приведенные строки, десять строф рубаи имеют в редифе слово «кандай». Произведение, проникнутое пафосом разоблачения пустой, никчемной жизни богача, состоит из ряда риторических вопросов, интонационно подобных и естественно завершающихся эмоционально насыщенным «каково?». Аналогичную роль главного слова в экспрессивной поэтической речи выполняет редиф у Хайяма, Навои, Фирдоуси, Абая, Тукая, в фольклорных произведениях (в том

<sup>5</sup> См.: L. Galdi. Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescu. «Acta linguistica Acad. Sc. Hung.», t. XII, Fasc. 1—2, 1962.

<sup>6</sup> Rubáiyát of Omar Khayyám. Translated by Edward Fitzgerald. Introduction by Louis Untermeyer, Jaico Publishing House. Bombay—Calcutta—New Dehli—Madras, 1964, p. 72.

<sup>7</sup> А. А. Фет, Полное собрание сочинений, т. III, СПб., изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1910, стр. 44.

<sup>8</sup> С. Торайгыров. Тандамалы шығармалары. Алматы, 1950, стр. 51 (по техническим причинам текст приведен в русской транскрипции).

числе в киргизском «Манасе»). Один из рубаи Хайяма, в переводе которого воспроизведена формальная особенность оригинала, звучит так:

О, долго в мире нас не будет, — а мир пребудет.  
Умрем; века наш след остудят, — а мир пребудет.  
Как не было нас до рожденья, так без изъяна  
Уйдем, и всяк про нас забудет. . . — А мир пребудет.<sup>9</sup>

Как и в стихах Торайгырова, у Хайяма (и в переводе) использована традиционная система рифмовки *ааха*, а в качестве реди́фа стоит словосочетание «а мир пребудет». То, что «пребудет» рифмуется с «будет», «остудят», «забудет», вносит дополнительный элемент в систему звуковой выразительности в данном случае, однако подобная «переключка» внутри строки встречается относительно редко.

Реди́фная рифма в сочетании с рубаи используется в классической литературе (арабской, персидской, тюркоязычных народов) не реже, чем, к примеру, богатая, по общепринятой терминологии, рифма у Пушкина или Некрасова.

Иногда реди́ф сочетается с моноримом. При этом тем выше оценивалось мастерство автора, чем длиннее оказывался монорим. Чрезвычайно высокая техника стихосложения позволяла поэтам скреплять таким образом в пределах одной тирады многие десятки строк. Вот, например, начало стихотворения туркменского поэта XVIII века Махтумкули в переводе А. Тарковского, которому удалось сбечь сквозное созвучие:

ТАКОГО ДЕСТАНА НЕТ

Розы, прекрасней тебя, меж цветов гулистана Нет.  
Косы твои — как рейхан, но такого рейхана Нет.  
Речи, подобно твоей, на страницах Корана Нет.  
Перлов, как зубы твои, в глубине океана Нет.  
. . . . .  
С милой весна не сравнится, ни луг, ни поляна, Нет!  
Сколько ни пел ты, Фраги, а такого дестана Нет.<sup>10</sup>

Всего в монориме 43 строки (не считая вынесенного А. Тарковским в отдельную строчку слова «нет»).

Ближе к нашему времени, особенно в творчестве поэтов-реалистов, значение реди́фной рифмы уменьшается. «Для классической поэзии, — замечает М. К. Хамраев, — исчезновение реди́фа или замена его другим, хотя бы и рифмующимся словом недопустимы. . . В современной поэзии это условие утратило свою силу, и применение реди́фа здесь более или менее свободно».<sup>11</sup> Он функционирует часто лишь в одной или двух строках.

Однако и сейчас, как и в далеком прошлом, неизменным остается основной принцип: в реди́ф (в рубаи или в стихах иного строения) выносятся значащее, ударное слово. Таким образом, использование этого принципа рифмовки дает в руки художника дополнительное средство выразительности, ибо, как известно, выделение, подчеркивание слова

<sup>9</sup> Омар Хайям. Рубайят. Перевел с таджикского-фарси Владимир Державин. Изд. «Ирфон», Душанбе, 1965, стр. 82, № 358. Любопытно, что Э. Фитгджеральд к рифме этого типа не прибегает в своих переводах ни разу.

<sup>10</sup> Махтумкули. Стихотворения. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Л., 1949, стр. 248—250.

<sup>11</sup> М. К. Хамраев. Основы тюркского стихосложения. Изд. АН КазССР, Алма-Ата, 1963, стр. 206. См. также в кн.: З. А. Ахметов. Казахское стихосложение. Изд. «Наука», Алма-Ата, 1964.

в строке (с помощью самых разнообразных средств) есть один из основных законов стихотворной речи.

Русский стих, как силлабо-тонический, так и тонический, не лишен принципиальной возможности применения реди́фа. Но классическая поэзия почти не знала его, так же как и рубаи. Иногда в лирике и поэмах XVIII—XIX веков возникало и повторялось в конце строчки атонированное слово (преимущественно личное местоимение), представлявшее собой часть составной рифмы. Например:

Сколько лет тобой страдал я,  
Сколько лет тебя искал я!  
От меня ты отперлась.  
Не искал он, не страдал он;  
Серебром лишь побрядал он,  
И ему ты отдалась.

(П у ш к и н. Воевода)

Примеры такого рода у Пушкина единичны. Как правило, энклитика в таких случаях была односложной.

Молодой Лермонтов, чьи гениальные эксперименты в области метрики до сих пор вызывают удивление литературоведов, Лермонтов, предвосхищавший и акцентный стих и дольник, дал такой образец реди́фа:

#### Б А Л Л А Д А

Из ворот выезжают три витязя в ряд,  
Из окна три красотки вослед им глядят:  
Напрасно в боях они льют свою кровь —  
Разлука пришла — и девичья любовь  
Уж три витязя новых в ворота спешат,  
И красотки печали своей говорят:

увы!

прости!

увы!

прости!

увы!

прости!

Однако стихотворение это осталось уникальным примером творческой находки. Какого-либо значения в истории русской рифмы оно не имело (да и опубликовано в то время не было).

В связи с этим особенно интересно отметить наличие элементов реди́фа и строфу с рифмовкой *ааха* в произведениях восточнославянского народного творчества.

В русском, украинском, белорусском фольклоре иногда встречалось в качестве компонента составной рифмы двухсложное слово, при этом оно оказывалось ослабленным ритмически:

Вы́ не бѣйте меня́,  
Не руга́йте меня́,  
Е́сли я́ вам надо́ела,  
Вы́ отда́йте меня́.<sup>12</sup>

А вот другой пример:

Ах, песня вся,  
Боле *спеть* нельзя.  
Боле с нашими робятами  
*Сидеть* нельзя.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Русская частушка. Библиотека поэта, малая серия. «Советский писатель», Л., 1950, стр. 205.

<sup>13</sup> Частушки в записях советского времени. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 37.

Приведу еще два катрена из сборника «Частушка» (М., 1966):

Говорят, что я горда,  
Это верно, это да:  
За ребятами ухаживать  
Я не буду никогда.

(стр. 504)

Я не знаю, как сказать,  
Чтоб судьбу с тобой связать,  
Чтобы путать — не распутать,  
Чтобы рвать — не разорвать.

(стр. 363)

В одном из наиболее авторитетных научных собраний, в книге «Частушки в записях советского времени», четверостишия с рифмовкой типа рубаи мы находим в значительном количестве (см. под номерами 9, 17, 39, 237, 246, 361, 368, 378, 386, 470, 909, 1082, 1290, 1691, 1958, 2066, 2508, 2535, 3429, 6419, 6609, 7845, 7852 и многие другие).

Такая, подобная рубаи, форма перешла из украинского фольклора в несколько лесен Шевченко, написанных им на Кос-Арале:

Тяжко, тяжко в світі жить  
І нікого не любить,  
Оксамитові жупани  
Одинокій носить.<sup>14</sup>

Таким образом, мы находим «восточные катрены» в пародном творчестве славян. Факт этот несомненно доказывает, что решительное отсутствие такого катрена в нашей классике не есть результат невозможности его применения. Ведь и акцентный стих того типа, который создал Маяковский, был неизвестен Пушкину, ведь и неточная рифма получила права гражданства лишь на третьем веке существования русского стихотворства.

В нашей литературе к рубаи и редифу, по-видимому, последовательно стали обращаться переводчики, а также поэты, разрешавшие задачи *стилизации*.

В имитированных литературных формах частушки попадают (с 20-х годов) и такие:

Изумруд мой, изумруд,  
По тебе девочки мрут,  
Мне самой сказали люди, —  
Может, эти люди врут?..<sup>15</sup>

Однако везде они ограничены тематически и очевидно ориентированы на устно-поэтический источник. Указанное обстоятельство определяет в них и метро-ритмическую структуру (четырёхстопный хорей, поскольку частушка воспринималась именно в этом ритмическом ключе).

Серьезное освоение рубаи и редифа связано было прежде всего с художественным переводом.

Известно, что воспроизведение иноязычных форм, не имеющих аналога в национальной поэтике, всегда наталкивалось на значительные трудности. В XIX веке формальные приемы, не освященные литературной традицией, применялись крайне редко (например, свободный стих у Михайлова — русский аналог гейневскому верлибру в цикле «Северное море»). Что же касается «восточного катрена» и редифа, то в то время русские писатели с ними почти не встречались.

<sup>14</sup> Тарас Шевченко. Кобзар. Вступна стаття академіка АН УРСР Максима Рильського. Київ, 1956, стр. 388.

<sup>15</sup> Александр Прокофьев, Сочинения в двух томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1957, стр. 236. Можно указать также на стихи Асеева (Три комсомольских. В кн.: Поэтический сборник. «Советская литература», 1934, [М.], стр. 16) и других авторов.

В начале XX столетия круг поэтов, переводившихся на русский язык, расширился. В сферу внимания переводчиков попадает, например, Саят-Нова. Валерий Брюсов, широко популяризовавший армянскую поэзию в России, перевел несколько стихотворений великого ашуга для знаменитого издания «Поэзия Армении». Он считал, что «стихотворный перевод должен не только верно передавать содержание оригинала, но и воспроизводить характерные отличия его формы»,<sup>16</sup> и был одним из первых, для кого применение редифа в русских переводных стихах стало системой.

Я — на чужбине соловей, а клетка золотая — ты!  
Пройдешь, как по ковру царей, лицо мне пошпирая, ты!  
Твои лапшты — роз алей, как образ дивный рай — ты!  
Как шаха, я тебя молю; молчишь, не отвечая, ты!<sup>17</sup>

Хотя в приведенном примере в редифе стоит личное местоимение, однако по типу своему рифма здесь принципиально отличается от рифмы в процитированных строках Пушкина (в польском источнике Пушкина — балладе Мицкевича «Czaty» рифм, подобных пушкинским, нет). «Ты» у Брюсова несет полное ударение. Более того, можно сказать, что оно логически и эмоционально подчеркнуто, т. е. выполняемая им функция соответствует той функции, которую выполняет редиф в классической поэзии тех народов, для которых он постоянный и продуктивный художественный прием. Ту же роль, как мы видели, выполняют у Лермонтова слова «прости» и «увы!».

Брюсов и сам писал газели, в которых стремился следовать на русском языке образцам персидской лирики. Подражания и стилизации в том же роде есть у Михаила Кузмина, Вячеслава Иванова, А. Глобы и других. Стихи эти обычно имеют камерный характер. Авторы их пытались культивировать чужеземные образцы, педантично выдерживая систему, которая и в тех литературах, где она когда-то господствовала, уже переставала преобладать. В эпоху раскрепощения стиха эти попытки в русской поэзии могли остаться только лабораторными опытами. Вот, к примеру, стихотворение В. Иванова «Роза огня» (из цикла «Новые газеллы о розе»):

Если, хоть раз, видел твой взор — огни розы,  
Вечно в душе живы с тех пор — огни розы.  
  
Сладкая мгла доли томит, глухой пурпур. . .  
Жди: расцветут, вспыхнув меж гор, огни розы.  
  
Встал финнам; жертва горит; текут смолы. . .  
Жди: просквозят дымный затвор — огни розы.  
  
Эти уста рдяным вином потир полный:  
Пей же, любовь, солнца раствор — огни розы!<sup>18</sup>

В. Иванов строит логгаэд: каждая строка представляет собой сочетание трех метро-ритмических звеньев — двух разделенных цезурой звеньев двухстопного дактиля (катаlecticического) и редифного звена, состоящего из стопы ямба и стопы хорей. Здесь соблюдена структура газели (начало ее обязательно рубаи) и выдержана рифмовка. Форма совершенна, но стихотворение не воспринимается как живое произведение искусства — стилизация мертва.

В 30-е годы, когда формировались основные черты советской переводческой школы, а произведения поэтов Востока в большом количестве

<sup>16</sup> Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов. Под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова. [М.], 1916, стр. 16. См. также: К. Н. Григорьян. В. Я. Брюсов и армянская поэзия. Изд. восточной литературы, М., 1962, стр. 77—78.

<sup>17</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 156.

<sup>18</sup> Вячеслав Иванов. *Cor ardens*, ч. II. М., 1912, стр. 105.

публиковались отдельными изданиями и на страницах журналов, многие специфические приемы национальных поэтик стали утверждаться в нашей переводной литературе.

Приобщение широких масс читателей к поэтической культуре персов и узбеков, арабов и киргизов, аварцев и казахов способствовало тому, что некоторые воспроизводимые по-русски элементы национальной формы как бы утеряли свою специфичность. Их начинают воспринимать в качестве знакомой уже нормы. Мастерство таких переводчиков, как С. Липкин, В. Рождественский, А. Тарковский, а позднее В. Державин, Н. Гребнев и другие, способствовало процессу усвоения русской поэтической культурой средств и приемов лирической выразительности, присущих иноязычной поэзии.

В советской литературе вот уже почти четыре десятилетия (с начала 30-х годов) идет этот интенсивный процесс взаимного обогащения поэзии — традициями, идеями, изобразительно-выразительными средствами. При этом не только молодые литературы, такие, как киргизская или якутская, многое черпают в русской литературе, но и русская литература как бы вбирает в себя то, что оказывается нужным и полезным в содержании и создающей его форме непрерывно развивающейся, изменяющейся поэзии.

Выясняется, что в ряду новейших приемов стиховой выразительности свое пусть скромное, но бесспорное место начинают занимать как рубаи, так и редифная рифма. При этом речь идет (что особенно важно подчеркнуть!) не о переводах, не о стилизации, а об оригинальных произведениях, далеких по своему содержанию от Востока, его традиционной проблематики и образов.

На первый взгляд это может показаться неожиданным. Однако отличительной особенностью, едва ли не ведущей закономерностью современной литературы, в частности литературы русской, является широкое использование разнообразных средств в пределах одного произведения, нарушение системности метра, характера рифм и особенностей рифмования. Если лирик XIX века, задавая в первой строфе рифмовку по системе *абаб*, в большинстве случаев соблюдал ее до конца, то современный поэт зачастую меняет и метр и характер рифмовки, переходит от одной просодической системы к другой (как Маяковский) или даже от стихов к прозе (как Вознесенский или Олжас Сулейменов). Появление нерифмованной строки на фоне рифмованных, дактилической рифмы в ряду мужских, одним словом, любого контрастирующего элемента, принимающего на себя роль наиболее значимого сигнала — все это стало обычным в нашем стихосложении. И вот в ряду строф-катренов, сохраняющих каноническую рифмовку, внезапно возникает чуждая этой норме строфа рубаи.

Приведу несколько примеров.

В сборнике Светланы Евсеевой:

О потерях своих — ни слова.  
Мы умеем молчать сурово.  
Мы в себе бережем потерю,  
Словно поле то, Куликово.<sup>19</sup>

Строка «Мы в себе бережем потери» — здесь центральная. В отличие от других она нерифмованная. Третьим рифмующимся словом оказывается «Куликово», которое, естественно, несет важную смысловую нагрузку.

В книжке Давида Самойлова «Второй перевал» (М., 1963) есть стихотворение «Сороковые» (сороковые годы). Состоит оно из четверости-

<sup>19</sup> Светлана Евсеева. Новолунье. Изд. «Беларусь», Минск, 1965, стр. 107.



ший со сплошными женскими рифмами и написано тем самым четырех-  
 стопным ямбом, которым уже во времена Пушкина писал «всякий»  
 («Домик в Коломне»). Известно, что четырехстопный ямб не был остав-  
 лен «мальчишкам в забаву», а подвергся основательной реконструкции.  
 Размер этот оказался неисчерпаемым в своих возможностях. Блок и Па-  
 стернак обновили его благодаря применению новой системы клаузул и  
 новаторских рифм, Мартынов — разрушая строгость его ритмических  
 модификаций и используя оригинальную графику. В цитируемом стихо-  
 творении средством обновления структуры стала принципиально несисте-  
 матизированная смена рифмовки с использованием нетрадиционных схем.  
 Вот четыре строфы, каждая из которых дает свою систему рифмования:

1. А это я на полустанке  
 В своей замурзанной ушанке,  
 Где звездочка не уставная,  
 А вырезанная из банки.

(Рубаи)

3. Как это было! Как совпало —  
 Война, беда, мечта и юность!  
 И это все в меня запало  
 И лишь потом во мне очнулось!..

(Рифмовка перекрестная)

2. И я с девчонкой балагурю  
 И больше нужного хромаю,  
 И пайку надвое ломаю,  
 И все на свете понимаю.

(Холостая строка первая)

4. Сороковые, роковые,  
 Свинцовые, пороховые...  
 Война гуляет по России,  
 А мы такие молодые!

Последняя строфа не просто монорим, здесь отмечается и рифмова-  
 ние полустигий в строках первой и четвертой. Все стихотворение во мно-  
 гом «держится» на том, что «рифменное ожидание» почти нигде не сбыва-  
 ется. Благодаря этому, если использовать термины структуралистской  
 поэтики, резко уменьшается избыточность рифменной системы, воз-  
 растает энтропия (мера неопределенности исхода) характера рифмо-  
 вания.

И в классическом европейском катрене (*абаб*), и в рубаи господ-  
 ствует заданность формы. После первого четверостишия наше натрениро-  
 ванное, приспособляющееся к установившейся закономерности сознание  
 ожидает появления монотонии рифм в образующих произведение рядах.  
 Возникновение немонотонного ряда (например, холостой строки там, где  
 «должна была быть» рифмованная) акцентирует внимание в пункте  
 перелома — стоящее в этом месте слово оказывается опять-таки особенно  
 весомым, как в процитированной строфе. В строфе 2-й последняя строка  
 не дает естественной тут опоясывающей рифмы, благодаря чему эта  
 строка по-новому интонируется:

И я с девчонкой балагурю  
 И больше нужного хромаю,  
 И пайку надвое ломаю,  
 И все на свете понимаю.

Экспрессивность последнего слова была бы существенно ослаблена,  
 если бы здесь возникла опоясывающая рифмовка.

С точки зрения качества рифмы Д. Самойлова традиционны, нова-  
 торство поэта связано, как мы видим, с системой рифмования.

У другого современного поэта — Е. Евтушенко — фонетическая орга-  
 низация рифм обычно гораздо сложнее и богаче. Но вплоть до самого  
 последнего времени он сохранял канонические четверостишия и, реже,  
 двухстишия, не пытаясь, кажется, ни реформировать строфику, ни как-  
 им-либо образом обновить схему *абаб* или *аабб*. Однако в последнее  
 время Евтушенко делает попытку преодолеть инерцию. Стихотворение  
 «Процессия с Мадонной»<sup>20</sup> состоит из десяти катренов, рифмующихся  
 следующим образом: *ахаа*, *ахаа*, *ахаа* (вторая строка холостая), *аааа*

<sup>20</sup> «Юность», 1966, № 1, стр. 50.

5 Русская литература, № 1, 1969 г.

(рубай), *ахаа, ахаа* (вторая строка холостая), *ааха* (рубай), *абаб* (перекрестная рифмовка), *ахаа* (вторая строка холостая), *ааха* (рубай). Приведу из этого произведения несколько строк:

И глядели девочки на свечи,	<i>а</i>	Девочкам падеяться пристало.	<i>а</i>
и в неверном пламени дрожащем	<i>х</i>	Время обмануться не настало.	<i>а</i>
видели загадочные встречи,	<i>а</i>	Но как будто их судьба, за ними,	<i>х</i>
слышали заманчивые речи.	<i>а</i>	позади шли женщины устало.	<i>а</i>

Принцип, по которому организуется рифмовка, здесь тот же, что у Самойлова. Но прием, конечно, не заимствован, — просто поиски идут в одном направлении.

За последние 50 лет русский стих претерпел существенную эволюцию; она затронула метрику, рифму, она преобразовала соотношение важнейших его структурных элементов. Но и великий реформатор стиха Маяковский, и его современники Пастернак, Багрицкий, Тихонов, Сельвинский и многие-многие другие сохраняли верность системе рифмования — *абаб, аабб*. В стихах 60-х годов наметилась тенденция ломки и этого консервативного элемента поэтики. Вознесенский сломал границу между рифмой и аллитерацией, прошив звуковыми повторами корреспондирующие строки. В сборнике «Ахиллесово сердце» рифма также теряет свое обычное место в конце ряда и эпизодически возникает то в конце полустушии, которые она объединяет, то в начале строк, у Мартынова появляется цепочка рифм и систематические созвучия внутри строк — отдельные стихотворения оказываются даже моноримами (совсем как в персидской или классической казахской поэзии!). Наконец, и редифная рифма входит как полноправный элемент в чисто русские стихи, то сочетаясь с рубай, то без них.

Вот стихотворение, принадлежащее молодому поэту Б. Дубровину.

Я только проснулся: ты есть у меня.  
 Я горя коснулся — ты есть у меня.  
 Едва за стеною твой голос услышал, —  
 Мне мир улыбнулся: ты есть у меня.  
 Пусть не позвонила — ты есть у меня.  
 Но не изменила: ты есть у меня,  
 Хоть все еще голос твой ревностью дышит.  
 Уже извинила: ты есть у меня.  
 Спешу я в дорогу — ты есть у меня.  
 Сказать бы так много: ты есть у меня.  
 И в мире огромном нет сердца мне ближе...  
 Но буркнул я строго: ты есть у меня.<sup>21</sup>

Это весьма простое по содержанию стихотворение любопытно сочетанием просторечной лексики с экзотической строфой, которая, однако, не воспринимается как экзотическая. Словосочетание, вынесенное в редиф («Ты есть у меня»), представляет собой главный мотив. Рифма ушла в глубину строки; благодаря четкости членения рядов на две части («Я только проснулся: // ты есть у меня») вторая их половина оказывается ограниченной двумя паузами, внутрискрочной и концевой, и таким образом интонационно выделенной. Однако полной аналогии с принципом использования редифа в приведенных «восточных» стихах нет, ибо здесь интонационное наполнение полустушии меняется. Достаточно сравнить «Ты есть у меня» в последней строке («Но буркнул я строго: ты есть у меня») с тем же словосочетанием во второй строке первого четверостишия («Я горя коснулся — ты есть у меня»). Уже в этой неустойчивости интонации принцип как бы расшатывается — нарушается педантич-

<sup>21</sup> Борис Дубровин. Слова негромкие любви. Изд. «Советская Россия», М., 1965, стр. 85.

ность применения реди́фа (что, кстати, заметно и в стихотворении Вяч. Иванова).

И все же в таком виде русский реди́ф сохраняет свои связи с иноязычными образцами. Характерно, что Б. Дубровин использует строфу с рифмовкой *ааха*.

Совершенно по-иному применена реди́фная рифма в стихотворении М. С. Петровых «1942 год».

М. Петровых больше известна как переводчик (в том числе киргизских и казахских авторов). Оригинальная лирика ее недостаточно оценена. Высокую оценку стихам поэтессы дала А. А. Ахматова — она говорила о них как о «самобытных и точных».<sup>22</sup>

Вот стихотворение, представляющее интерес в плане нашей темы.

1942 год

1. Проснемся, уснем ли, — война, война.
2. Ночью ли, днем ли, — война, война.
3. Сжимает нам горло, липает сна,
4. Путает имена.
5. О чем ни подумай, — война, война.
6. Наш спутник угрюмый — она одна.
7. Чем дальше от битвы, тем сердцу тесней,
8. Тем горше с ней.
9. Восходы, закаты — все ты одна.
10. Какая тоска, ты — война, война!
11. Мы знаем, что с нами
12. Победное знамя,
13. Но ты, как проклятье, — темным-темна.
14. Где павшие братья, — война, война!
15. В безвестных могилах. . .
16. Мы взыщем за милых,
17. Но крови святой неоплатна цена.
18. Как солнце багрово! Все ты одна.
19. Какое ты слово: война, война. . .
20. Как будто на слове
21. Ни пятнышка крови,
22. А свет все багровей во тьме окна.
23. Тебе говорит моя страна:
24. Мне трудно дышать, — говорит она,
25. Но я распрямлюсь и на все времена
26. Тебя истреблю, война!<sup>23</sup>

Стихотворение отличается весьма сложной ритмико-интонационной структурой и звуковой инструментовкой. Это дольник на основе амфибрахия, причем деформированные «стопы» систематически сосредотачиваются в конце строк, хотя и не дают логаядической последовательности сочетаний. Два слова, в большинстве случаев выделенные таким образом, замедляют и утяжеляют строку. Рифмы на «на» оказываются своего рода *эхом* слова «война». Внутренняя рифма членит строки 1, 2, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 18, 19 на полустипия. В третьей, четвертой и пятой строфах отдельные полустипия становятся самостоятельными рядами:

Мы знаем, что с нами  
Победное знамя. . .  
и др.

Важную роль в построении приобретает реди́ф. Возникает он в первых двух строках:

Проснемся, уснем ли, — война, война.  
Ночью ли, днем ли, — война, война.

<sup>22</sup> «Грядущее, созревшее в прошедшем». (Беседа с Анной Ахматовой). «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 187.

<sup>23</sup> День поэзии. 1957. Изд. «Московский рабочий», [М., 1957], стр. 90.

На первый взгляд здесь устанавливается традиционная для восточной поэзии система рифмования. Но уже в следующих стихах автор решительно рвет с традицией:

Сжимает нам горло, лишает сна,  
Путает имена.

Реди́ф неожиданно сам получает рифму (*война — она — имена — одна — цена — страна — она*). Цепочка рифм тянется и тянется, способствуя разрешению той художественной задачи, которую ставит перед собой поэт. Короткие строки, точнее — укороченные по отношению к основной части параллельных рядов, усиливают экспрессивность стихотворения, они звучат замедленно и прерывисто («Путает // имена»).

Строки 5 и 6 в ритмическом отношении повторяют 1 и 2, но в рифменном от них отличаются. В них уже нет реди́фа, хотя ритмическое звено, его определяющее, сохраняется («*война, война*» — «*она одна*»).

Еще дальше от формы реди́фа строки 9—10, в которых просто рифмуются между собой первые и вторые полустипхи (*закагы — тоска ты и одна — война*). В четвертой, пятой и шестой строфах реди́фа нет, но параллельные метро-ритмические единицы сохраняются во многих строках до конца. В последней строфе это «*моя страна*» (словосочетание, весьма важное для контекста).

Среди шести строф стихотворения нет ни одной, которая повторяла бы построение и рифменную систему другой. Строфы в интересующем нас аспекте *похожи* друг на друга, но *не тождественны по конструкции*. Перед нами стихи нового времени — с характерной для эпохи *свободой* в обращении поэта с заданным строфическим и рифменным построением. Прием (реди́фная рифма) взят на вооружение, однако в стихах нет и следа того педантизма в его применении, которым отличаются стихи классиков Востока или их русских подражателей. В то же время автор опирается на традицию рефрена в европейской лирике.

Если в стихотворении Б. Дубровина есть все же *формальное* сходство с рубаи, то у М. Петровых нет ни внутренней, ни внешней близости к Хайяму, Абаю или кому бы то ни было. «1942 год» — это оригинальное произведение, в котором звуковая организация и в особенности рифменная композиция приобрели первостепенное значение.<sup>24</sup> Принцип реди́фа тут использован с успехом. Приходится сказать «принцип реди́фа», а не просто «реди́ф», поскольку прием в его чистом виде (в сочетании с газелью или рубаи) не применен ни разу. С точки зрения классической теории рифмования здесь все неприемлемо (начиная с включения реди́фа в рифменную цепочку уже с третьей строки стихотворения). Богатство интонаций создается, в частности, благодаря поворотам и перебоям в ритмическом движении, а также смене принципа рифмования. В произведении господствуют не закон заданной формы, а высший закон *художественной выразительности*.

Сходным образом использована реди́фная рифма в одном из наиболее совершенных и ярких стихотворений Леонида Мартынова «О, земля моя». Здесь слово *сторонь* тоже и входит в реди́ф, и в то же время само рифмуется с завершающими строки словами. Оно то исчезает, то появляется, проходя красной нитью сквозь все произведение (хотя в ходе анализа можно обнаружить различные семантические оттенки в нем в зависимости от контекста, тем не менее омонимическая рифма тут не возникает). Поэт везде рифмует предшествующие слова. Приведу первую и пятую (завершающую) строфы стихотворения:

О, земля моя!  
С одной стороны,

<sup>24</sup> Перед нами в данном случае не стоит задача всестороннего анализа стихотворения. Оно не лишено просчетов художественного порядка.

Спят поля моей родной стороны,  
А присмотришься с другой стороны —  
Только дремлют беспокойства полны.

Но ведь скоро  
И устройство луны  
Мы рассмотрим и с другой стороны:  
Видеть жизнь с ее любой стороны  
Не зазорно ни с какой стороны!<sup>25</sup>

Можно привести еще ряд примеров эпизодического появления редифной рифмы. Она встречается теперь у многих поэтов. Вот, скажем, начало стихотворения Олжаса Сулейменова «Не жди»:

Бродят в сумерках косые  
по лесам проходят злые  
По Нью-Йорку кадилаком  
за окном залитым лаэт  
И сияют, как отели,  
И бушуют, как отеллы,  
тощие дожди,  
тонкие дожди.  
проплывает дождь,  
на прохожих дог.  
горные дожди,  
черные дожди.<sup>26</sup>

Тема «дождя» звучит в стихотворении и дальше; слово это, попадая (в разных падежах) в конец строки, рифмуется, но редифа больше нет — роль свою он сыграл в процитированных строчках.

Если в классическом своем виде редифная рифма помогает раскрытию многообразия содержания определенного понятия, то и у М. Петровых, и у Л. Мартынова, и у О. Сулейменова ту же задачу (наряду с ней) выполняют разные средства, ставшие компонентами структуры. Обратим попутно внимание на внутренние рифмы, рифмоиды и аллитерации, которыми у Сулейменова скреплены метрически параллельные части рядов. Можно было бы и здесь поставить вопрос о влиянии традиции тюркоязычных литератур, в которых подобная система рифмования давно разработана, но это — особая тема.

«...Нагнетание одинаковых лексических единиц обычно связано и с определенной интонацией напряженного характера».<sup>27</sup> Это достаточно ясно видно из нашего материала, характеризующего использование редифа в современной поэзии.

В системе стиховой организации у Вознесенского непрерывное изменение характера рифмования, как и характера метрического упорядочения, стало признаком почти индивидуальным.

В стихотворении «Из Ташкентского репортажа», продолжающем лучшие традиции русской гражданской поэзии, редиф использован в наиболее ответственном месте, в рефрене, выделенном курсивом:

*Если лес — помоги,  
если хлеб — помоги,  
если есть — помоги,  
если нет — помоги!*<sup>28</sup>

<sup>25</sup> День русской поэзии. 1958. Изд. «Советская Россия», [М., 1958], стр. 69.

<sup>26</sup> «Простор», 1966, № 9, стр. 60.

<sup>27</sup> Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, вып. 1. (Введение, теория стиха). Тарту, 1964, стр. 80 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 160).

<sup>28</sup> Андрей Вознесенский. Ахиллесово сердце. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 15.

Аналогично функциональное значение того же приема в одном из последних любовно-лирических стихотворений В. Луговского «Майская ночь».

Всегда и всюду  
Двое так идут  
И думают:  
Все мирозданье — тут.  
Все — только руку протяни — все тут.  
Все — только пристальней взгляни — все тут.  
Все — только крепче обними — все тут.  
И соловьи поют,  
И поцелуй,  
И хруст шагов в лесу.<sup>29</sup>

Стихотворение М. Светлова «Все ювелирные магазины — они твои» в большей своей части скреплено рифмой:

Все ювелирные магазины —  
они твои.  
Все дни рожденья, все именины —  
они твои.

Словосочетание «они твои» повторяется на протяжении нескольких строк. Смысловый поворот ведет к изменению в характере рифмования и в рифменной композиции.

Вся горечь жизни и все страданья —  
они мои

И далее:

Уже светает,  
Уже порхает // стрижей семья  
Не затихает,  
Не отдыхает // любовь моя.<sup>30</sup>

Цезура, отмеченная в стихотворении, отсекает в последней строке два слова, для которых оно написано... Хочется отметить, что в данном случае речь идет о поэте, которого журнальная критика всегда считала традиционалистом.

В таком плане возможности продуктивного использования рифмы (как и рубаи) безграничны. Если для классической литературы народов Ближнего Востока и Средней Азии они были канонизированным и нормированным приемом, то о какой бы то ни было нормативности их в русской поэзии сейчас не может быть и речи. Рубаи взрывают ровное движение традиционных четверостиший, неожиданно появляются и снова исчезают. Рифмную рифму можно встретить даже в верлибре, где она принимает на себя нагрузку *одного из повторов*, становясь в ряд с повторами разных типов и уровней — анафорой, эпифорой, изосинтаксизмом, звуковым корреспондированием строк. В русском стихе это факультативный выразительный прием.

Рубаи и рифма в настоящее время являются фактом русского стихосложения. Но, как справедливо утверждает современный исследователь, для теории стиха важно не только «откуда взялось чужое, но почему и как это чужое смогло стать своим, т. е. внутренние предпосылки его осуществления в данной национально-исторической системе».<sup>31</sup>

По-видимому, внутренней предпосылкой к использованию четверостишия с рифмовкой *ааха* и рифмной рифмы явились те общие измене-

<sup>29</sup> Владимир Луговской. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 323.

<sup>30</sup> Михаил Светлов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 365—366.

<sup>31</sup> М. М. Гиршман. Стихотворная речь. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 326.

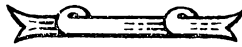
ния в ритмико-звуковой организации стиха в новой русской поэзии, которые коснулись и рифмы и вызвали к жизни, например, «евтушенковский» вариант ее. Этот процесс знаменуется прежде всего *углублением* звуковых соответствий в параллельных рядах, «уходом» их влево от ударного слога: *со-прогнвопоставление*, корреспондирование обнаруживается не справа, а слева. При редифе же *тождественные* части строки остаются справа от рифмующихся слов. «Консервативный» прием при таком формообразующем контексте (как у Леонида Мартынова, В. Луговского, А. Вознесенского и др.) становится в один ряд с новаторскими.

Как мы видели, рифменная композиция в частушках, никак не связанная, разумеется, с иноязычным влиянием, дала образчики сходных форм. Наиболее частые варианты рифмовки в ней (*хаха* или *абаб*) не исключают возможности использования системы *аабб*, или *хааа*, или *аааа* (очень редко), или *ааха* (гораздо чаще). Не скованный литературными канонами, народный куплет дает самые разнообразные вариации звуковых — рифменных и аллитерационных — связей. В этом отношении он — образец свободного применения формообразующих элементов.

Было бы натяжкой утверждать, что указанные факты непосредственно подготовили почву для восприятия и использования рубаи или редифа. Новые формы возникают в результате достаточно разнообразных и сложных воздействий и причин. Однако любопытно это сходство строфических построений столь различного происхождения.

В процессе литературного развития обогащаются и развиваются национальные формы. И это относится не только к образованию, например, новых жанров в послереволюционной казахской прозе или к эволюции стиховых форм в поэзии народов Дагестана. Русская литература в творчестве своих прозаиков, драматургов, поэтов сама оказывается удивительно чуткой к жизни народов нашей родины, к достижениям их литературы, ко всему богатству образов и средств выражения, накапливавшихся веками и продолжающих служить художникам слова.

Конечно, появление рубаи и редифа в русских стихах — всего лишь частный, побочный результат процесса взаимовлияний и взаимопроникновения в советской поэзии. Но это несомненно *результат* межнационального литературного общения — и в названном своем качестве он заслуживает внимания и изучения.<sup>32</sup>



<sup>32</sup> П. И. Тартаковский в своей недавней работе дает обзор попыток имитации приемов лирики Востока в литературе 20-х годов (Б. Лавренев, А. Адалис, К. Липскеров, А. Глоба и др.). Говоря о наиболее интересном из этих опытов, «Робайяте» А. Адалис, он все же приходит к выводу, что и здесь лишь «подражание», «ученичество», хоть и талантливое (см. в статье «Русская поэзия Узбекистана 20-х годов» в кн.: Очерки истории русской литературы Узбекистана, т. I. Ташкент, 1967. стр. 156—157). Отмечу в дополнении к сказанному, что рубаи появляются и в современной украинской поэзии, например в творчестве Дмитра Павлычко. Последнего за использование этой якобы чуждой национальным традициям формы упрекал на страницах журнала «Жовтень» С. Трофимчук. Выше приводилась строфа рубаи из Шевченко — аргумент в защиту «восточного катрена» более чем достаточный!

# ПОЛЕМИКА

А. С. БУШМИН

## О КРИТЕРИЯХ ТОЧНОСТИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Наука о литературе не стоит на месте, обогащается все новыми и новыми достижениями. Но противоречие между сделанным и желаемым каждый раз возрождается на уровне все более высоких требований. Чувство неудовлетворенности состоянием науки не исчезает и побуждает к непрерывным действиям.

Идя вперед, мы оглядываемся назад, чтобы с высоты последних научных достижений ретроспективно выявить и устранить несообразности, наверстать упущения, возместить ущербы. С другой стороны, продвижение вперед расширяет горизонты, приводит к осознанию новых, ранее не возникавших проблем. Круг вопросов, подлежащих решению, расширяется, глубина их исследования не знает пределов. Новые успехи — новые трудности. Заботы не убывают. Время повелевает. Новые факты, новые проблемы требуют и новых способов исследования.

Литературная наука изменяется и усложняется как в связи с изменением и усложнением своего предмета, так и в силу своего собственного внутреннего развития. Соответственного развития требуют и ее методология и методика. Характеристика литературных мнений наших дней, если бы такая характеристика была кем-либо сделана, несомненно обпаружила бы среди новых плодотворных мыслей и наличие многих разноречий, воскресших преубеждений и новозобретенных предрассудков. Амплитуда оценок, даваемых литературоведами одному и тому же художественному или научному произведению, колеблется в весьма широких пределах; здесь оказываются равно возможными и самые высокие и самые низкие оценки. И этот субъективизм объясняется не только (и не столько) личной предвзятостью оценщиков, а прежде всего брожением мнений в условиях усложнившихся знаний, требующих дальнейшей разработки объективных научных критериев.

Фактом нашего времени является углубляющаяся дифференциация научного знания и, как следствие этого, возникновение новых и новых наук; дифференциация внутри отдельной науки и, как следствие этого, усложнение структуры науки. И отсюда нарастает потребность в интеграции научного знания, призванной нейтрализовать отрицательные последствия специализации, дробления научного труда. По отношению ко всем наукам это осуществляется философией, по отношению к частной, отдельно взятой науке это должно входить в компетенцию ее собственной теории и методологии.

Наконец, отметим, что самим развитием современной науки — ее широкими масштабами и бурным темпом — порождается специфическая ситуация, обязывающая уделять особое внимание методам научной работы. Происходит, по образному выражению академика М. В. Келдыша, «лавинообразный процесс развертывания самого фронта научных исследований».<sup>1</sup> Складывающаяся наука о науке свидетельствует, что в теч-

<sup>1</sup> М. Келдыш. Октябрьская революция и научный прогресс. «Коммунист». 1967, № 16, стр. 80.



ние каждых 15—20 лет удваиваются показатели научной деятельности (количество публикуемых научных работ, количество научных работников и т. д.). Человеческая способность к восприятию все более отстает от прогрессирующего роста объема научной информации. И, как говорят авторитетные ученые, порой оказывается легче заново решить ту или иную проблему, нежели найти в гряде научных публикаций уже осуществленное ее решение. Отсюда неизбежно проистекает удлинение сроков обучения и сроков подготовки научного работника, прогрессивное усложнение самого процесса индивидуального и коллективного научного творчества.

Характеризуемая ситуация приобретает дополнительную сложность в области наук об искусстве и, в частности, в литературоведении. Великие произведения искусства не утрачивают во времени своего общечеловеческого значения. Художественное наследие разных эпох — и далеких и близких — остается той актуальной реальностью, которой, наряду с творчеством своего времени, призван заниматься литературовед. Если и в подведомственной ему сфере факты подвержены закону забвения, то в значительно меньшей степени, чем факты, с которыми имеют дело другие науки. В области литературоведения утрата значимости фактического и историографического материала совершается замедленно. Прирост резко превалирует над забвением. Историко-литературная наука обязана преодолевать всю прогрессивно нарастающую хронологическую толщину своего предмета. Трудности эти в известной мере ослабляются специализацией, разделением труда внутри науки. Но только в известной мере. Специалист в области истории советской литературы мало что способен сделать без достаточной фактической и научной ориентации в области художественного наследия классиков прошлых веков. Минимум эрудиции литературоведа-исследователя, даже при самой узкой его специализации, все же включает более чем один век развития литературы и литературной науки, тысячи томов произведений и требует многолетних занятий в преддверии зрелой научной деятельности. И если в настоящее время средний возраст членов Отделения литературы и языка оказывается самым высоким по сравнению со средним возрастом членов других отделений Академии наук СССР, то объясняется это, конечно, не просто индивидуальными преимуществами вторых перед первыми, а прежде всего спецификой литературоведческого труда.

Порождаемые этой спецификой науки затруднения в настоящем — и еще более в будущем — обязывают литературоведов добиваться серьезных качественных сдвигов в рационализации своего труда. Традиционный исследовательский опыт даже в его лучших образцах становится недостаточным. Мы уже не можем и не должны ограничиваться методологическими и методическими поисками только в установившихся направлениях, не можем и не должны оставаться в стороне от использования тех возможностей ускорения интеллектуального процесса, которые подсказываются современными точными науками и вычислительной техникой. Идея применения точных методов и критериев в науке о литературе приобрела большую актуальность; потребность в более точных правилах вывода и в более точных определениях, в более строгой терминологии и в более целостной системе литературоведческих понятий становится насущной.

В связи с этой задачей времени коснемся двух противоположных тенденций — беллетризации и математизации — в определении дальнейших путей совершенствования науки о литературе. Каждая из этих тенденций имеет своих горячих, хотя и немногочисленных, поборников, претендующих на лучшее понимание принципов литературоведческого исследования. Каждая из этих тенденций включает в себе рациональную мысль, достойную внимания, но гипертрофирует ее в ущерб целостному

взгляду на литературную науку, а потому и возобладание любой из них имело бы, по нашему убеждению, свои — в каждом случае особые — отрицательные последствия.

## 1

В некоторых недавних выступлениях философов, историков, литературоведов высказывалась мысль о желательности сочетания логического и образного методов в научно-исследовательских исторических работах. Разумеется, эти пожелания не могут вызывать возражений, если речь идет о вспомогательной роли эмоционально-образных средств в научном исследовании, о способах и мастерстве литературного оформления научных работ. Но отдельные авторы склонны считать приемы логического анализа и синтеза и приемы художественно-образного раскрытия общего через индивидуальное равноправными в историческом исследовании. При такой постановке вопроса, как нам думается, смешиваются методы и задачи историка с методами и задачами исторического романиста.

Полагаем, что в споре о путях совершенствования исторической науки более правы те, кто, не отрицая значения эмоционально-образных средств познания, считают основным совершенствование, обновление и обогащение научно-логических методов и приемов исследования. Беллетризация исторической науки ведет не к укреплению ее основ, а к их распыливанию.

Но будем держаться литературоведения. Вот характерные примеры из недавних выступлений в периодической печати. Один из наших видных литературных критиков считает, что «литературоведение в одинаковой мере принадлежит сферам науки и искусства», и ценит в работе литературоведа прежде всего проявление его «творческой индивидуальности, собственного пафоса, вкуса, эстетических пристрастий».<sup>2</sup>

«Можно уверенно говорить, — утверждает другой литературовед, — что в последнее время в нашей литературе развивается новый жанр — жанр научного поиска. С каждым годом все большее число книг, рассказов и очерков, совершенно научных по результатам, по методу, но воспринимаемых как „приключения ученого“, конкурируют с ремесленной детективной литературой и одновременно заносятся в списки научных трудов». Автор, с удовлетворением отмечая этот факт, пропагандирует жанр научного исследования в духе детективного романа, позволяющего, по его утверждению, усваивать «множество знаний, как бы шутя, невзначай».<sup>3</sup>

Основной пафос рекомендаций нашего старейшего писателя и литературоведа К. И. Чуковского молодому поколению исследователей заключается в призыве передавать «средствами живописи» прежде всего те неповторимые индивидуальные черты, которые остаются «за рамками эпохи», и тем в какой-то мере приближаться «к беллетристическим жанрам».<sup>4</sup>

И уже как отчет об исполнении этих советов звучит следующее сообщение: «... за последние пять-шесть лет литературная критика завоевала положение, которое ставит ее в один ряд с другими видами искусств».<sup>5</sup> Сказано без колебаний, совершенно ясно: литературная критика в своих лучших проявлениях — это вид искусства. Непонятно только одно: почему критика, литературоведение должны сделаться искусством? Зачем

<sup>2</sup> Говорят ученые. «Литературная газета», 1965, № 107, 9 сентября.

<sup>3</sup> Ираклий Андроников. «Для будущих веков дар». «Известия», 1965, № 221, 18 сентября.

<sup>4</sup> Корней Чуковский. Личность писателя неповторима. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 147, 148, 149.

<sup>5</sup> «Литературная Россия», 1965, № 49, 3 декабря, стр. 4.

овес переделывать в пшеницу? Если он не пужен, то надо просто культивировать пшеницу, а овес выбросить из обихода — и дело с концом. Конечно, литературная критика, в отличие от истории литературы, по своему стилю теснее сближается и взаимодействует с искусством, но это еще вовсе не означает, что она перестает быть частью литературоведческой науки и превращается в вид искусства.

Как видим, цитируемые авторы выше всего ценят в литературоведческих работах индивидуальную оригинальность стиля, занимательность построения и изложения. Достоинства и значение работ ставятся ими в прямую зависимость от того, в какой мере они удовлетворяют этим требованиям. Другими словами, к научному стилю они применяют критерии стиля художественного.

Разумеется, во всякой научной работе, прибегающей к словесному изложению, литературный стиль — не последнее дело. К. Маркс писал о произведении Прудона «Что такое собственность?»: «Оно составило эпоху, если не новизной своего содержания, то хотя бы новой и дерзкой манерой говорить старое... Если можно так выразиться, в этом произведении Прудона преобладает еще сильная мускулатура стиля. И стиль этого произведения я считаю главным его достоинством... В строго научной истории политической экономии книга эта едва ли заслуживала бы упоминания. Но подобного рода сенсационные произведения играют свою роль в науке, так же как и в изящной литературе».<sup>6</sup>

И вполне естественно, что к людям, изучающим и пропагандирующим произведения словесного искусства, должны предъявляться высокие требования относительно литературного стиля. Наука о литературе может и должна быть разнообразной не только по темам, проблемам, исследовательским приемам, но и по жанрам и стилям. Проявление индивидуальных особенностей — не помеха, а одно из условий емкости, многогранности и, следовательно, влияния литературоведения.

Литературная одаренность — важная предпосылка успешной деятельности в искусствоведении и литературоведении. Именно в этих областях наука и искусство наиболее тесно взаимодействуют, переходят одна в другое. Способность создавать художественные произведения и способность исследовать художественные произведения родственны одна другой, часто совмещаются в одном лице. Однако заключать отсюда, что литературоведение в одинаковой мере и наука и искусство или даже прежде всего искусство. — значит за признаками близости не видеть принципиального различия в задачах и методах искусства и науки, значит поощрять в науке о литературе именно тот субъективизм, благоприятной почвой для которого служит произвольное смешение стиля научного исследования и стиля художественного произведения, вытеснение стиля науки стилем беллетристики, замена фактов вымыслом и терминам метафорам, бесконтрольность языка науки вследствие ее беллетризации.

Хотя научная проза и не чуждается образности, экспрессивности, эмоциональности языка, она все же в этом отношении составляет полярность художественной речи. Стиль научного исследования и стиль художественного произведения — вещи разные.<sup>7</sup> Они принципиально отличаются друг от друга и сами по себе, и по своему целевому назначению.

Всегда желательно, чтобы ученый, мыслитель был и хорошим литератором. Но недостаток чисто литературных способностей, нетерпимый у писателя, простителен для ученого, успевающего в области самостоятельных научных открытий. Достаточно известно, что нередко компиляторы и популяризаторы только на том основании и приобретают зна-

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 16, стр. 24—25.

<sup>7</sup> См.: Особенности языка научной литературы. Романо-германская филология Изд «Наука», М., 1965

чение, что превосходят в литературном отношении авторов оригинальных научных исследований. Бывает и так: литературоведческая или литературно-критическая работа читается легко, даже с интересом, но вычитывается из нее мало, познавательный элемент в ней слабо представлен, а порой и вообще отсутствует.

Белинский в свое время, критикуя книги по теории словесности, отмечал, что одни из них были «скучны, сухи, утомительны, но, по крайней мере, приучали к труду и терпению»; другие — «легки, заманчивы, легки до того, что их можно строить и перестраивать за чашкой кофе и за трубкой табака, заманчивы до того, что головы, вовсе неспособные к серьезному размышлению, увлекаются ими и сами оспаривают их, защищают, переделывают. Какой же результат этих теорий?.. Искусство не выигрывает, наука страдает».<sup>8</sup>

Богатство лексики, гибкость фразеологии, живость, яркость изложения, смелость гипотез, сила воображения, интуиция — все это важные достоинства научных работ вообще и литературоведческих работ, имеющих дело с изящной материей, в особенности. Но все это будет оправдывать себя только при том непереносимом условии, если сознается, что литературоведение — не полубеллетристика, а настоящая наука, которая требует соблюдения строгой объективности и согласия форм выражения с научной методологией и методикой. Хорошо, когда исследователь подчеркивает для своего стиля и из средств художественной выразительности, когда он, анализируя творчество писателя, умеет ярко воссоздать и его неделимую индивидуальность. К этому располагает и сам образный материал, с которым литературовед имеет дело. Но он не должен стремиться к эффекту художественности в ущерб научной истине, не должен подменять критерии науки критериями художественной литературы.

Беда в том-то и состоит, что беллетризация нередко оказывается не особенностью стиля, формы изложения, дополнительным средством развития мысли, а принципом самого исследования. Вопросы стиля смешиваются с вопросами метода. За полезным призывом писать литературоведческие работы живее, ярче, увлекательнее, художественнее нередко скрывается амнистия поэтическим вольностям, неуместным в научной работе, оправдание повествовательной рыхлости, эпического многословия за счет ослабления строгости научного мышления и научного языка. Патетические излишества и риторические красоты — весьма распространенный и вовсе не безобидный порок многих наших работ.

Стремление к беллетризации литературоведческих исследований, к стиранию границ между строгой наукой и творческим вымыслом заходит порой довольно далеко. Становятся употребительными выражения: «лирическое литературоведение», «романтическое» или «романическое литературоведение». Литературоведческая беллетристика ставит нас, литературоведов, в двусмысленное, межуточное положение, в положение двустороннего непризнания. Мы уходим от науки и в то же время не выигрываем соревнования с беллетристкой в собственном смысле слова. И это обстоятельство порождает предубежденное отношение и к подлинно научным литературоведческим исследованиям.

Разумеется, никто не может помешать кому-либо писать литературные сочинения на литературоведческие темы. Они находят свое место.

Научно-популярная литература, прибегающая к средствам образного языка, сближается с научно-художественной литературой. И та и другая, в свою очередь, могут тесно сближаться с художественной литературой. Но если в научно-художественной и тем более в научно-популярной литературе художественные изобразительные средства играют вспомога-

<sup>8</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 279.

тельную роль, то в художественном произведении они органически связаны со спецификой искусства как формы отражения жизни.

Встречаясь в каких-то пограничных пунктах, искусство и наука об искусстве могут порождать переходные, «гибридные» формы. «И наука и искусство имеют свою беллетристику и своих беллетристов».<sup>9</sup> Если есть научные жанры в беллетристике, то почему бы не быть и беллетристическим жанрам в литературоведении.<sup>10</sup> Литературоведы, прибегая к художественным приемам, и писатели, обращаясь к литературоведческим темам, могут создавать и создают интересные и ценные работы, стоящие на границе исследования и романа. Сочинения «гибридного» жанра, сближающиеся по предмету с литературоведением, по методу — с художественным творчеством, хорошо зарекомендовали себя, например, в изданиях серии «Жизнь замечательных людей». Превосходным мастером беллетризованных исследований о художниках слова был французский историк, литературовед и писатель Андре Моруа. Завоевали большую популярность написанные в этом жанре работы Ю. Тынянова, Виктора Шкловского, Иракия Андроникова. Это нормально и хорошо, и было бы нелепо возражать против этого. Пусть будут в науке о литературе, наряду с ее основными формами, и ее яркие, веселые спутники — беллетристические жанры. Пусть будут и люди, посвятившие себя этим переходным, смешанным формам. Признаем, наконец, и то, что талантливо выполненные работы такого рода могут по своему значению для науки стоять выше собственно литературоведческих исследований, и потому во всех конкретных случаях о работах, в каком бы жанре они ни были написаны, надо судить по их действительному достоинству и значению. Все это верно. Но принципиальная методологическая постановка вопроса все же обязывает не допускать подмены общего частным, основного второстепенным. И вызывает несогласие только одно: стремление придать беллетризации значение главного, наиболее перспективного пути литературной науки. Такие претензии у отдельных авторов есть.

В статье, которой мы уже отчасти касались, К. И. Чуковский, делясь своим богатым опытом, справедливо призывает писать «такие исследования, которые, воплотив сохраняя свой строго научный характер и чуждаясь беллетристических вымыслов, были бы облечены в наиболее доходчивую, наиболее увлекательную, ясную и четкую форму». В то же время автор считает желательным, чтобы исследования «в какой-то мере приблизились бы к беллетристическим жанрам», и главную задачу литературоведа видит в том, чтобы на основе тщательного изучения материала воссоздать «законченно художественный образ того или иного писателя».<sup>11</sup>

К. И. Чуковский превосходно справляется с этой задачей, возникающей на переходе от литературоведения к художественному творчеству. Его мастерство в этом переходном жанре общепризнано. Он и писатель, и литературовед — ему и карты в руки. Но если критерий художественности, близости к беллетристическим жанрам распространить на все литературоведение (а именно такая тенденция в советах маститого писателя молодым исследователям сказывается вполне отчетливо), то тогда надо будет считать лучшими литературоведами только художников слова, пишущих литературные произведения на литературоведческие темы, а всех остальных исследователей, из работ которых не возникает «законченно художественный образ писателя», признать неполноценными. Беда в конце концов не в этом: можно было бы удовлетвориться только худож-

<sup>9</sup> Там же, т. IX, стр. 308.

<sup>10</sup> В. Шкловский, например, называет «повестью» свою книгу «Лев Толстой» (изд. «Молодая гвардия», М., 1963, стр. 6); характерно также следующее заглавие сборников его работ о русской и зарубежной литературе: «Повести о прозе. Размышления и разборы» (тт. 1—2, изд. «Художественная литература», М., 1966).

<sup>11</sup> Корней Чуковский. Личность писателя неповторима, стр. 149.

никами-литературоведам, а просто литературоведов занять каким-нибудь другим, полноценным делом. Но вот какая неприятность возникает после этого. Воссоздание неповторимых черт личности писателя, выдвигаемое в статье в качестве важнейшей задачи литературоведа, в действительности, конечно, более свойственно, более подвластно художникам. В этом отношении ни одно самое совершенное литературоведческое исследование не может стать рядом, например, с литературными портретами, созданными М. Горьким. Искусство и наука об искусстве не заменяют, а только дополняют друг друга в области человековедения. Каждое из них имеет свои особые права и возможности, предъявляет свои особые требования.

И как бы ни было важно изучение неповторимых особенностей творческой индивидуальности писателя, оно все же не может, по нашему убеждению, считаться главной задачей литературоведения. Известно, что «богаче всего *самое конкретное* и *самое субъективное*».<sup>12</sup> Но если наука будет гнаться в первую очередь за воспроизведением конкретного и субъективного, то она окажется в безнадежном соревновании с искусством и, не достигнув цели, рискует превратиться в суррогат искусства. Наука не может обойтись без генерализации, без выявления общего в писателях, без раскрытия тех связей, которые объединяют их в то, что называется литературой данного времени, общим историко-литературным процессом. Только на основе известной общности писателей и можно установить различия между ними, выявить неповторимые черты каждого в отдельности. Без установления же этой общности, устойчивых, объективно обусловленных связей, законосообразности в явлениях литература распадается на отдельные индивиды, и при мысли об их изучении неизбежно напрашивается беллетристическая форма со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Форма и содержание связаны, взаимообусловлены не только в искусстве, но и в научном исследовании. Одно неизбежно тянет за собой другое: индивидуализирующий подход к писателю порождает стремление к беллетризации формы, а беллетризация формы требует соответствующего себе индивидуализирующего подхода. Логика этой взаимосвязи достаточно хорошо выявлена в статье К. И. Чуковского. И хотя сам он заявляет себя противником беллетристического вымысла в литературоведении, путь, указываемый им молодым исследователям, не гарантирует от вымысла.

То, что хорошо в одном случае, может оказаться непригодным в другом. Беллетристическая форма не может обойтись без синонимов, метафор, индивидуальных образов в их конкретно-чувственном выражении, однако не только вполне обходится без логических категорий, но далеко не всегда уживается с присутствием их. Напротив, научная форма немислима без логических категорий и терминов, хотя и не чуждается обобщений в образной форме в качестве вспомогательного средства познания.

Итак, мы не разделяем взгляда, что литературоведение бывает хорошо постольку, поскольку оно похоже на художественную литературу. В этом мнении явно проглядывает — хотя, конечно, не буквально и, может быть, невольно — мысль о том, что литературоведение — это просто неполноценное искусство или полунанука-полуискусство. Этому пониманию следует противопоставить понимание другое, а именно: литературоведение — наука, большая гуманитарная наука. Таков должен быть основной, исходный тезис. И только отпавшись от такого понимания, полагаем, единственно верного, должен решаться вопрос о мастерстве ученого, искусстве исполнения, о стиле и языке научных исследований.

<sup>12</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 212

Что же касается понимания литературоведения как полунауки-полуискусства, то оно влечет за собой и соответственный подход к определению основных задач, проблем и методов исследовательской работы. На первый план выдвигается изучение единственности, своеобразия личности писателя, обособленного от исторически обусловленного литературного процесса; гипертрофируется роль индивидуализирующего метода за счет отстранения метода генерализующего, происходит уравнивание логических и образных способов познания. Беллетризованные жанры литературоведения, оправдывающие себя в определенных границах, не могут претендовать на адекватное выражение сущности науки о литературе. Путь беллетризации литературной науки, если его принять в качестве основного направления, к чему склоняются некоторые, ведет к субъективизму, к той опасной болтовне в науке, против которой в свое время выступал еще Чернышевский. Полагаю, что такова точка зрения большинства ученых.

Основной побудительный мотив беллетризации заключается в стремлении придать научным работам занимательный, увлекательный характер. Это достигается как формой изложения, так и подбором материала, соответствующего цели. Против такого подхода также возражать не следует, но не следует ожидать от него больше, чем он может дать. Всею свое место. Пишутся книги под заглавием: «Занимательная математика», «Занимательная физика», «Занимательная химия», «Занимательная биология», «Занимательная геология» и т. д. Пусть будет, если угодно, и «занимательное литературоведение».<sup>13</sup> Но в таком случае речь может идти собственно не о развитии науки, а лишь об описании каких-либо действительно занимательных, «курьезных» явлений в истории литературы или же об особых занимательных способах популяризации литературной науки, приуроченных прежде всего к читателям юного возраста. Впрочем, адресуясь и к ним, не следует злоупотреблять элементом занимательности и внушать мысль, что будто бы можно усваивать «множество знаний, как бы шутя, невзначай». Заинтересовывать наукой, пробуждать склонность к ней надо, не скрывая трудностей этого дела. «Самое дурное учение — это учение посредством игры, забавы...»<sup>14</sup>

Сейчас наша средняя школа дает учащимся по естественным наукам более основательные знания, чем по наукам гуманитарным, в частности и в особенности — по литературоведению. Ко времени окончания средней школы молодежь уже владеет элементами высшей математики, а в области изучения литературы заметного прогресса нет, дело здесь ограничивается преимущественно традиционным пересказом содержания произведений, характеристикой отдельных образов и заучиванием весьма узкого круга научных понятий. Высказывались пожелания подменить вообще все изучение художественных произведений выразительным чтением. Односторонняя забота о легкости и занимательности изучения литературы идет в ущерб выработке научного подхода к ней. Приведем одно, достаточно обоснованное возражение против этой тенденции. «И кто сказал, что школа должна учить тому, что легко школьникам? Я полагаю, что она должна учить их тому, что им доступно по их возрасту, но это совсем не одно и то же. Потакать легкости — это значит воспитывать лентяев; носиться с легкой и внешней „интересностью“, увлекательностью материала урока и гоняться за нею — это значит не вести за собою учащихся, а плестись за ними, это значит воспитывать чистоплюев, неженков и снобов. Школа должна учить трудному, но так, чтобы

<sup>13</sup> Под такой рубрикой время от времени появляются статьи в наших литературных журналах и газетах; см., например: «Москва», 1967, № 1, стр. 213; «Литературная газета», 1967, № 27, 5 июля, стр. 5; 1969, № 1, 1 января, стр. 5.

<sup>14</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 96.

освоение этого трудного было творчеством, т. е. радостью, победой. Школа должна раскрывать увлекательность не того, что внешне блестит, а глубокого напряжения постижения хорошей мысли, должна учить, что увлекателен труд, творчество, идея, борьба во имя идеала. И учат этому не моральными наставлениями и правоучительными заклинаниями, а трудом, настойчивыми навыками вдумчивого труда; а ведь труд — труден, об этом говорит и наш умный язык. Следовательно, ходовое представление о том, что школьников надо долго держать на пережевывании того, что им легко, понятно и т. п., — неправильно; жевать надо жесткое; а если дети все будут жевать кашу, у них могут выпасть зубы».<sup>15</sup>

Цитируемая книга написана более двадцати лет назад, но появление ее теперь очень своевременно. Недостатки школьного изучения литературы, подвергнутые в этой книге основательному рассмотрению, не уменьшились, а, может быть, даже усилились. А это отрицательно сказывается и в дальнейшем — на уровне подготовки студентов и аспирантов филологических факультетов.

Облегченное представление о науке ведет к дилетантизму. Быстрое увлечение занимательными научными «сюжетами» порождает столь же быстрое разочарование при столкновении с реальными трудностями научной работы. Известно, что выдающиеся деятели науки, обращаясь к молодежи, не забывали напоминать, что к высотам науки ведет не гладкая дорога, а горная каменистая тропа и что наука требует от человека, посвятившего себя ей, всей его жизни.

Итак, отдавая должное мастерам литературоведческих работ в духе «детективного романа», не следовало бы потворствовать их попыткам выступать в роли наставников молодого поколения ученых. Предлагаемый ими путь не соответствует стремлению всей современной науки (полагаем, что литературоведение тоже является наукой) ко все более точному знанию.

## 2

Для наших дней характерны споры о возможности математизации литературоведения. Противоположные ответы имеют своих горячих сторонников. Если одни склонны вообще отрицать такую возможность, то другие, говоря о дальнейших судьбах литературной науки, возлагают основные надежды именно на применение методов точных наук и в своих литературоведческих работах более охотно ссылаются на труды математиков и физиков, на кибернетику и семиотику. По более осторожным, «средним» суждениям большинства ученых, не разделяющих крайних точек зрения и, как нам думается, ближе стоящих к правильному пониманию проблемы, сущность вопроса должна сводиться к определению пределов возможности математизации. Согласно этому представлению, область применения математических методов распространяется на все науки, захватывает все сферы знания, но пределы математизации каждой из них различны. Литературоведение не составляет исключения, хотя оно, в силу сложной специфики своего предмета, для применения количественных методов располагает меньшими возможностями, нежели другие гуманитарные науки, не связанные с изучением искусства.

Если область применения математических методов в литературоведении пока не вполне определилась, то все же уже и теперь можно назвать отдельные случаи, где такая возможность реализуется, или же с большой вероятностью утверждать, что она будет в будущем реализована. Вполне вероятно, что счетно-решающая техника уже в ближайшее

<sup>15</sup> Г. А. Гук ов с к и й. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике). Изд. «Просвещение», М.—Л., 1966, стр. 262—263.



время могла бы, если заняться этим серьезно, принять на себя какую-то долю чрезвычайно трудоемких текстологических работ, связанных с подготовкой научных изданий произведений литературы. Количественный, статистический метод, являясь основным методом в конкретно-социологических исследованиях, уже находит и должен найти еще большее применение в той разновидности этих исследований, целью которой является изучение массовых читательских восприятий произведений искусства. Дело это поставлено у нас слабо, но оно имеет большой смысл для литературоведения (в частности, для историко-функционального изучения литературы), хотя, конечно, и не только для него, а и для рациональной постановки идейно-воспитательной работы, издательского дела и т. д. Например, любопытно было бы путем конкретно-социологических исследований проверить, насколько правы те наши эстетики и критики, которые ныне создают большой шум вокруг имени Франца Кафки, ведя о нем разговор — в критическом или апологетическом плане — на высшем уровне, с привлечением имен Гете, Достоевского, Толстого и даже философа Гегеля. Изданный в 1965 году однотомник переводов избранных произведений этого писателя, кажется, не произвел предсказываемого критиками эффекта.

Несомненно, например, также, что общий словарный запас и состав языка писателя, степень повторяемости в нем тех или иных фразеологических структур, элементов речи, тех или иных эпитетов, метафор и т. д., выявленные путем лингвистических подсчетов и сопоставленные с соответствующими показателями языка других писателей или в целом литературного языка данного времени, дают известное представление как об общей культуре писателя, так и о некоторых особенностях его литературного стиля. Такие подсчеты отчасти были испробованы и ранее, а теперь они с опорой на новые идеи — теорию информации, теорию знаковых систем — и новые счетно-решающие устройства могут осуществляться более быстро и более точно.

Много сложнее, проблематичнее обстоит дело с применением математических методов при переходе от элементарных к более сложным задачам литературной науки — к изучению произведения как целостной идейно-художественной системы, взятой в единстве ее формы и содержания. Но, по-видимому, не вполне исключено, что и на этом высоком уровне можно решать некоторые задачи математики на материале искусства, а равно решать и некоторые задачи литературоведения при помощи математики. Пока можно более определенно говорить только о начальных успехах в решении задач первого рода. К ним относятся, например, работы А. Н. Колмогорова и его учеников, применяющих математические критерии в области стиховедения. Ученые, работающие в области математики, кибернетики, семиотики, находят в искусстве аспекты для разработки своих задач, проблем и методов. О значении этих опытов собственно для литературоведческой науки говорить было бы пока преждевременно.

Все можно измерять, но не все измеряемое можно измерить, выразить числом, облечь в формулу. Искусство воплощает и соответственно вызывает бесконечное разнообразие идей, эмоций, вкусов, переживаний, настроений. Можно ли художественные ценности определить числом? Качественные явления нельзя измерить количественной мерой. Можно, сопоставляя два произведения, сказать и доказать, пользуясь эстетическими понятиями, что одно из них художественнее другого, но нельзя сказать, что оно художественнее другого в два, три и т. д. раза. Можно с известной пользой для дела подсчитывать и классифицировать слова, эпитеты, метафоры, сравнения в изучаемом произведении, повторяющиеся обороты речи, но нельзя подсчитать «количество» смысла, идейно-эстетический потенциал художественного произведения, силу идейно-нравственного и эстетического воздействия этого произведения на массу читателей.

Предмет литературоведения, как и искусствознания в целом, не поддается точным решениям однозначного характера, не допускает строгого математического доказательства. Количественные методы, находя свое применение в литературной науке, все же остаются в ней лишь подсобным, частным средством, приложимым опять-таки лишь к частным вопросам, играющим вспомогательную роль по отношению к основным задачам науки. Если теоретически сама возможность применения количественных методов в науке о литературе не подлежит сомнению, то практически еще очень и очень слабо проявилось, какие аспекты, явления, элементы искусства и в каких пределах поддаются формализации — математизации, семиотической символизации, кибернетическому программированию — при их изучении и какой научный результат можно ожидать от этих новых методов.

С претензией превратить литературоведение в формализованную науку выступают так называемые структуралисты.

Философская мысль нашего времени, в соответствии с разветвлением и углублением современного научного познания, разрабатывает новые парные категории «элемент» и «структура» как понятия, дифференцирующие и конкретизирующие предельно общие категории «содержание» и «форма». Поэтому и изучение элементов и структур завоевывает себе место в частных науках. В литературоведении эти понятия встречались давно, хотя и не приобретали терминологического и категориального значения. Специальный интерес к ним находится в соответствии с повышением внимания к дальнейшей разработке научного аппарата, к обновлению и обогащению методов литературоведческого исследования. Единственное, что может настораживать, это уже теперь наблюдающиеся попытки трактовать термины «элемент» и «структура» применительно к науке о литературе в математическом смысле и превратить эти термины в некие универсальные отмычки для проникновения в заповедные тайны искусства, попытки заменить структурными методами методы классического литературоведения и основать единое и вездесущее структуралистское литературоведение.

Как показывает дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Вопросы литературы»,<sup>16</sup> среди сторонников структурной поэтики есть свои внутренние различия, расхождения и споры. Некоторые авторы, желая быть представителями «структурной методологии», развивают мысли, которые по существу своему вовсе не нуждаются в прикреплении к этой методологии.<sup>17</sup> Другие выдвигают идею структурной «порождающей поэтики», целью которой является построение «действующей модели», демонстрация создания произведения «по некоторым постоянным правилам».<sup>18</sup> Своим явным креном в формалистическую технологию художественного творчества представители «порождающей поэтики» не вызывают сочувствия со стороны других, более осмотрительных структуралистов. Третьи, соблюдая уместную осторожность в решении задач со многими неизвестными, возражают против тех, кто преувеличивает достижения и возможности структурализма, кто хотел бы заменить структурализмом все традиционное литературоведение, и задачи структурного направления в поэтике ограничивают пока «научным описанием таких простейших составляющих художественного построения, как ритм, рифма, строфика, длина предложений, соотношение числа прилагательных и

<sup>16</sup> См.: «Вопросы литературы», 1965, № 6; 1967, №№ 1, 10.

<sup>17</sup> Такова, например, весьма дельная статья М. Сапарова «Три „структурализма“ и структура произведения искусства» («Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 101—113).

<sup>18</sup> А. Жолковский, Ю. Щеглов. Структурная поэтика — порождающая поэтика. «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 82.

глаголов и т. д. и т. п., то есть явлений повторяющихся, массовых».<sup>19</sup> Очевидно, против экспериментирования, проверки структурных методов на простейших элементах литературно-художественной формы возражать было бы неразумно.

Возражения возникают тогда, когда отдельные приверженцы структурализма уже не удовлетворяются признанием возможности и целесообразности структурного изучения частных вопросов художественного творчества, а претендуют на создание структурного или структуралистского литературоведения вообще. Из советских литературоведов едва ли не дальше всех пошел в этом отношении Ю. М. Лотман. Свою статью «Литературоведение должно быть наукой»<sup>20</sup> он открывает рядом положений, отвечающих ее хорошему заглавию, и сперва говорит о структурализме с некоторой осторожностью: «Структурализм не претендует на исключительное положение в науке, да в подлинной науке такого положения и не может быть»; «Наука тем-то и отличается от размышлений Манилова, что она „не все может“ и осознает это, определяя и то, что ей возможно, и то, что ей пока недоступно». Все это совершенно верно. Однако вслед за тем, увлекшись, Ю. Лотман обещает не более не менее, как снять структуральным изучением «раздвоенность современного литературоведения», не способного совместить изучение содержания и формы как единства. Он обещает науку, в которой «интуитивные находки облакаются строгой методикой доказательств и опираются на разработанный аппарат исследования». Он же обещает, что применяемая при структуральном исследовании «научная методика будет единой для всех уровней художественного произведения (от самых простых до наиболее сложных) и совпадет с приемами изучения других моделирующих систем (языка, мифа и т. д.)».

И еще он обещает, что структурализм породит новый тип литературоведа, воссоединяющего в себе все, что донныне порознь существует в литературоведах, специализирующихся в разных ответвлениях литературной науки. «Литературовед нового типа, — по мысли автора, — это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками».

Мы еще не все перечислили, что может дать нам структуральное изучение, но, кажется, и без того перспективы достаточно заманчивы.

Перед этой перспективой меркнет та частного характера претензия, с которой выступают другие структуралисты, удовлетворяющиеся созданием в пределах литературоведения структурной поэтики. Провозглашение структуралистского литературоведения как единой в себе и универсальной в своих возможностях науки — это уже не внедрение структурных исследований в литературоведение на правах частного ответвления, а втискивание всего литературоведения в структурализм.

Повод к сомнению в верности прогнозов относительно структурализма дают и собственные работы Ю. Лотмана. Его историко-литературные исследования, отличающиеся новизной фактического содержания и оригинальностью приемов анализа, составляют резкий контраст его же опытам структурного анализа произведений, сводящимся к тощим тавтологическим формулам. Читатель может убедиться в этом, обратившись к цитированной нами статье, где автор попытался проиллюстрировать свое структуралистическое кредо примером конкретного анализа отдельных стихов Пушкина. Закрадывается даже мысль, не предназначены ли

<sup>19</sup> И. Ревзин. О целях структурного изучения художественного творчества. «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 80.

<sup>20</sup> Ю. Лотман. Литературоведение должно быть наукой. «Вопросы литературы», 1967, № 1 (цитируются стр. 94—100).

выступления Ю. Лотмана по структурализму для мистификации, улавливания наивных простаков? Если это так, то это менее простительно, чем серьезное заблуждение.

Сторонники структурализма выдвинули в защиту своей позиции весьма сильные аргументы: они борются против импрессионизма, иррационализма, интуитивизма в науке о литературе, они борются за очищение литературоведческого лексикона, захламленного многословием, они не желают утоплять эту науку в тумане фраз, субъективистских описаний.

Средство исцеления от болезней они видят в структурно-лингвистическом, кибернетическом, семиотическом подходе к литературе, в применении математических принципов в литературоведческом исследовании. Одним словом, структуральное литературоведение объявляется самоновейшей наукой, которая положит конец ошибкам прошлого и установит единственно научное представление о сущности искусства. Декларируемая структуралистами цель высока и не может не вызывать сочувствия. Но вот вопрос: соответствуют ли предлагаемые ими средства поставленной цели? На этот вопрос ответ пока можно дать только отрицательный. Вдохновляющих результатов не видно.

Опыты структуралистов в науке о литературе сводятся пока к замене, модернизации номенклатуры. Происходит энергичное внедрение модных слов и терминов, заимствованных из семиотики, кибернетики, математики. Образ называется знаком или символом, система образов — структурой, компоненты произведения — элементами структуры или знаками системы. Далее мы узнаем, например, что отражение, воспроизведение, взаимодействие — это информация, моделирование, обратная связь, что художественное творчество — это моделирование, а художественное произведение — модель изображаемого мира; что же касается научного исследования художественного произведения, то это, конечно же, «научный конструкт произведения» и т. д. Естественно, что филологи, поддавшиеся модным терминологическим ухищрениям, всего охотнее ищут себе вдохновения в цитатах из трудов физиков, математиков, кибернетиков. Будущее покажет, каковы истинные результаты этой войны слов, пока же они сводятся преимущественно к игре в ярлыки, к смене вывесок, к облачению старого в новые термины и свидетельствуют лишь о преклонении перед методами естественных и точных наук.

Возражения против игры в модную естественнонаучную терминологию, против попыток универсализации структурного подхода к литературе, лишь возрождающего в новом облачении формалистический метод, следует признать вполне основательными. Что же касается применения структурного анализа к определенным аспектам художественного творчества, то это — пока как эксперимент — имеет свой смысл. Таким аспектом является прежде всего поэтика, и не вся поэтика, а часть ее. Структурная поэтика может составить особый раздел общей поэтики, тот раздел, который обращен к повторяющимся, исчисляемым понятиям и в котором делаются в настоящее время первые шаги. Работы, осуществляемые в этой области представителями кибернетики, лингвистики, семиотики, ведутся в интересах этих наук, и результаты, достигнутые ими в методике стиховедения, оказываются пока наиболее эффективными лишь для уяснения закономерности этих наук. На сложном объекте — поэзии — кибернетика испытывает свои возможности, «может обогатить свои методы».<sup>21</sup> И, конечно, нет ничего плохого и противоречащего специфике литературной науки, если часть литературоведов, имеющих к этому вкус и необходимую профессиональную подготовку, займется проверкой возможностей создания структурного ответвления поэтики.

<sup>21</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 83.

Оставим времени и другим авторам решить спорные вопросы структурализма. Пока же коснемся понятий *объективности* и *точности* в литературоведении. Приверженцы структурализма совершенно неосновательно узурпировали эти понятия, укрепив тем самым (хотя только лишь в декларативной форме) свою позицию. Литературоведы, не разделяющие структуралистской интерпретации точности в изучении искусства, нередко ослабляют свою аргументацию тем, что, ссылаясь на специфику искусства, ее эмоциональную природу, на роль интуиции в художественном творчестве, считают вообще неприменимым критерий точности к науке, познающей искусство. Тем самым права и возможности этой науки суживаются, признаются ограниченными по сравнению с науками другими.

Одним из наиболее сильных и остроумных противников структуралистов выступает П. Палиевский. Но в его споре с ними есть своя уязвимая сторона. Совершенно справедливо доказывая неподвластность явлений искусства математической мере, П. Палиевский вместе с тем склонен считать, что расплывчатость, переменчивость, неопределенность литературной науки, «неразбериха» в ее терминах и категориях — явление вполне естественное, вытекающее из природы самого предмета; художественный образ — как целое, нерасторжимое ядро — непереволим без остатка в логические формы, современная форма «научности» «не дотягивается до богатства искусства»,<sup>22</sup> а потому и неизбежно признание ее ограниченности в литературоведении. Но разве так дело обстоит только с изучением искусства? Ведь сам же П. Палиевский, напоминая слова Щедрина о том, что литература — это «сокращенная вселенная», пишет: «Покуда не будет исчерпана наукой вселенная большая — а надо надеяться, этого не случится, — останется нераскрытым до конца и секрет малой...»<sup>23</sup>

Выходит, по словам же самого автора и в соответствии с одним из основных философских положений, что в конечном счете как изучение жизни и всей природы вообще, так, в частности, и изучение искусства — это процесс неисчерпаемый, это процесс бесконечного приближения к истине, которая в каждый данный момент остается неполной, относительной и которая всегда предполагает еще не познанный «остаток». Следовательно, никакой принципиальной, отличной от других наук, ограниченности у науки об искусстве нет, и она, как и вообще все науки, не может оставаться снисходительной к «неразберихе» своих терминов и категорий, должна заботиться о точности своих понятий. Но, конечно, она, как наука, имеющая свои специфические особенности, отличающаяся повышенной относительностью знаний, обязана в соответствии с этим разрабатывать и свои критерии точности, отличные от тех, которые присущи другим наукам. Итак, по нашему убеждению, проблема точности науки распространяет свои права и на литературоведение. Каждая наука должна быть точной, но в своем роде. Об этом, а не об освобождении литературоведения от строгого и правильного построения знания, и должна идти речь.

Точность мышления и точность выражения мысли, точность доказательств и точность выводов — все это необходимые условия успеха в любой области научной деятельности. Никакая специфика предмета не освобождает исследователя от соблюдения этих условий. Принцип точности — принцип науки вообще.

Конечно, с осуществлением этого принципа в литературоведении дело обстоит очень сложно. Если бы все так называемые любители поэзии

<sup>22</sup> П. Палиевский. О структурализме в литературоведении. «Знамя», 1963, № 12, стр. 190.

<sup>23</sup> Там же, стр. 191.

заговорили о предмете своей любви, писал Белинский, то «была бы настоящая картина вавилонского смешения языков! И очень естественно: ...трудно определить поэзию ученым образом». «Ясно, — говорит он далее, — что под словом „точных“ истин разумеются те истины, которых очевидности и непреложности не может не признать ни один человек в мире, не лишенный здравого смысла, прежде всего отличающего людей от животных». В этом отношении, поясняет Белинский, философия и поэзия «равно далеки от того, что имеет хотя вид „точности“». Но в хаотической борьбе и противоположности понятий, убеждений и вкусов насчет произведений искусства внимательный взор открывает, как и во всех великих явлениях жизни, торжество единства, которое тем выше и паразитичнее торжества „точности“, чем, по-видимому, неопределеннее и неуловимее для рассудка сущность искусства». <sup>24</sup>

Согласимся, что литературоведение — это наука особого рода, что, как пишет Б. Бурсов, «и среди гуманитарных наук литературоведение выделяется большей субъективностью, точнее, большим выбором в своих решениях и выводах». <sup>25</sup> Но из этого, по-видимому, верного положения делаются прямо противоположные выводы. Одни полагают, что раз субъективность задана природой литературной науки, то забота о точности исследований не имеет особого значения. Но этот путь — путь оправдания субъективизма. Другие — и с ними следует согласиться — считают, что именно повышенная предрасположенность литературоведения к субъективности решений и обязывает к повышенной заботе о точности исследований, к поискам более точных методов исследования, более объективных критериев научности. Художественный образ многомерен, многозначен, он не имеет точных, однозначных, непреложных определений, которые можно было бы измерить числом, выразить формулой. Но это вовсе не означает, что искусство — это торжество случайности, субъективизма.

В каждой науке свои критерии и показатели точности. Следовательно, предварительно надо выяснить, в каком смысле можно и должно говорить о точности в гуманитарных науках и, в частности, в литературоведении.

Научная точность в широком смысле слова означает *истинность*, куда входит как ее момент *точность* в математическом смысле слова. Эти понятия, отражающие объективную сущность познаваемых реальных явлений, полностью совпадают только в чистой математике, которая имеет своим объектом пространственные формы и количественные отношения действительного мира. Что же касается остальных наук (в частности и в особенности наук гуманитарных), изучающих явления во всей их сложной специфике, то в них истинность и точность не являются понятиями тождественными, взаимозаменяемыми; одно может лишь дополнять другое. Математическая точность выражает однозначную для всех истину, стоит над личностными представлениями. Истинность же выражает единство, момент совпадения и равнодействующую в понимании таких явлений, которые по объективной природе своей таят в себе возможность множества субъективных интерпретаций. Однозначная истина, или точность в собственном смысле слова, имеет в гуманитарных науках и особенно в науке, изучающей такой «субъективный» феномен, как художественное творчество, узкую сферу действия. Поэтому поиски математически точной истины в области искусства чрезвычайно затруднены, а когда они заканчиваются успехом, то оказывается, что эта постигнутая «точная истина» далеко не улавливает всей истины, остается тощей, несоизмеримо малой по отношению к целому. В изучении художественного

<sup>24</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 479, 480.

<sup>25</sup> «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 21.

произведения, приближаясь к точности (истине) математической, мы удаляемся от точности (истины) литературоведческой. Гонимся односторонне за одним, убегаем от другого; выигрывая в малом, проигрываем в большом. Поэтому, не упуская возможности овладеть в допускаемых предметом литературной науки пределах математической точностью, мы обязаны быть еще более настойчивы в достижении точности литературоведческой, т. е. в научном познании объективной сущности сложных явлений словесного искусства.

Но если обретение математически точных истин само по себе не является главной задачей науки о литературе, то оно служит очень важным показателем успешности разрешения главной задачи, достижения истинности знания. Соотношение здесь таково: чем объективнее, истиннее, вернее то или иное понятие в литературоведческом смысле, тем ближе оно к математической точности, тем полнее в нем выражен возможный в пределах литературной специфики элемент математической точности. Присутствие этого элемента выполняет роль индикатора, служит показателем истинности знаний, зрелости науки. Если мы сумели установить некоторые математические отношения, значит мы далеко продвинулись, высоко поднялись в истинном познании своего предмета. Точность в истине подобна куполу на башне, но, конечно, если это купол на башне, а не отдельно изготовленный фрагмент постройки. В этом смысле, как нам думается, надо понимать слова К. Маркса, известные нам в передаче П. Лафарга: «... наука только тогда достигает совершенства, когда ей удастся пользоваться математикой».<sup>26</sup> Суждение К. Маркса в наши дни, дни победных шествий математических наук, часто цитируется, но далеко не всегда верно интерпретируется. Горячие поборники структурализма в советском литературоведении делают из слов Маркса свой вывод, считая, например, что будто бы математизация и есть главное направление развития литературной науки, что только при этом условии она обретает право называться наукой. Между тем смысл слов Маркса вовсе не равнозначен выводу о том, что будто бы любая наука достигает совершенства, если она пользуется только математикой. Не кто иной, как Маркс, высмеивал вечную погоню Прудона за «формулами», его стремление сводить общественную науку «к тощим размерам некоторой научной формулы».<sup>27</sup>

Претензии пионеров так называемого структурального литературоведения истолковать художественные произведения как лишь разнообразные комбинации однокачественных, измеримых структурных элементов, являются по существу своему лишь осовремененной разновидностью формалистических воззрений на искусство. Эти претензии уже получили в нашей науке свою долю критики,<sup>28</sup> и потому мы не будем на них задерживаться.

Понимать дело так, что будто бы математизация и есть единственный или основной путь к повышению точности литературоведческих исследований, прилагать единую количественную меру к бесконечно разнообразным и сложным явлениям искусства — это значит уподобляться тому щедринскому герою, который, восторженно созерцая Сухареву башню, мысленно пытался разрешить вопрос: «кто выше Шекспир или Сухарева башня».

<sup>26</sup> Поль Лафарг. Воспоминания о Марксе. Госполитиздат, [М.], 1938, стр. 8.

<sup>27</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 147.

<sup>28</sup> См.: Л. Тимофеев. Сорок лет спустя... (Число и чувство меры в изучении поэтики). «Вопросы литературы», 1963, № 4; Б. А. Бялик. Человек и машина. В сб.: Гуманизм и современная литература. Изд. АН СССР, М., 1963; П. Палиевский. 1) О структурализме в литературоведении. «Знамя», 1963, № 12; 2) Мера научности. «Знамя», 1966, № 4; В. Кожин. Возможна ли структурная поэтика? «Вопросы литературы», 1965, № 6.

Для того чтобы определить конкретные возможности применения математических методов в изучении художественной литературы без ущемления ее специфики, необходимо, по нашему мнению, предварительно добиться максимальной точности в основных категориях самой литературной науки, в ее терминологии, во всем ее логическом аппарате. Путь к строгой научности, точности в литературоведении, к той точности, которая в отдельных случаях дает исследователю право на применение математических критериев, пролегает прежде всего через совершенствование всего специфического литературоведческого арсенала понятий, принципов и приемов. Не в обход их, а через дальнейшее их развитие, обогащение и уточнение. Без выполнения этих условий разговоры о математизации литературоведческих исследований остаются прожектерской забавой.

Наука о литературе должна открывать новые возможности для более точных методов исследования в самом своем предмете, в его специфике, а не в торопливых заимствованиях из других наук.





# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. А. САЛИНКА

## К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДСТВЕ ДЕКАБРИСТА П. А. МУХАНОВА

В литературных кругах Москвы и Петербурга первой половины 20-х годов XIX века декабрист Петр Александрович Муханов (1799—1854) был хорошо известен как способный литератор, журналист и переводчик — автор различных статей и сообщений по вопросам истории, статистики и военному делу.<sup>1</sup> Он был в дружеских отношениях с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, К. Ф. Рылеевым, А. А. Бестужевым, А. О. Корниловичем, П. А. Вяземским, В. Ф. Одоевским, Н. А. Полевым, а также со многими членами тайного Южного общества декабристов, в которое был принят в 1824 году<sup>2</sup> во время своего пребывания в Киеве, где он служил адъютантом у генерала Н. Н. Раевского.

Благодаря хлопотам и стараниям П. Муханова в начале 1825 года в Москве были изданы произведения К. Ф. Рылеева: поэма «Войнаровский» и «Думы», которые отказалась пропустить петербургская цензура. Известно, что он хотел издать и сборник стихотворений Пушкина,<sup>3</sup> а в конце 1824 года задумал издание «Военного журнала». Но на его просьбу, направленную в Московский цензурный комитет, последовал отрицательный ответ.<sup>4</sup> Насколько серьезно и основательно было задумано издание журнала, свидетельствует хотя бы тот факт, что уже были написаны статьи, приглашены к сотрудничеству многие военные специалисты и даже заготовлены редакционные бумаги с угловым штампом: «Редакция „Военного журнала“. Москва, на Молчановке № 94».<sup>5</sup>

Первые литературные выступления П. Муханова относятся к началу 20-х годов. В 1821 году он совместно с П. Н. Араповым написал либретто к опере Алябьева «Лунная ночь, или домовые».<sup>6</sup> Из его беллетристических произведений в научной литературе обычно указываются только два путевых очерка из задуманной им книги «Поездка в Грузию и Карабах»<sup>7</sup> и бытовой очерк «Светлая неделя», напечатанный в альманахе М. П. Погодина «Уrania» (1826) за подписью Z. Z. По свидетельству Погодина, у П. Муханова тогда была «целая тетрадь таких очерков».<sup>8</sup> Изучение архивных и журнальных материалов того времени дает возможность установить некоторые из них: они в 1825 году печатались в «Московском телеграфе» и до сих пор приписывались В. Ф. Одоевскому.

Уже М. К. Азадовский, просматривая архивные материалы П. Муханова, в одной из тетрадей обнаружил следующий список названий его очерков:<sup>9</sup> 1. «Первый

<sup>1</sup> Библиографю статей П. А. Муханова см.: Н. М. Ченцов. Восстание декабристов. Библиография. М.—Л., 1929, стр. 437—439. И. В. Гирченко в своей статье «Неудавшаяся попытка издания „Военного журнала“» указывает несколько новых, до сих пор неучтенных статей П. А. Муханова (см.: Декабристы в Москве. М., 1963, стр. 262—263).

<sup>2</sup> См.: Восстание декабристов, т. III. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 143.

<sup>3</sup> См. письмо П. А. Муханова к К. Ф. Рылееву от 13 апреля 1824 года (в кн.: Сочинения и переписка К. Ф. Рылеева. Изд. 2-е. СПб., 1874, стр. 307).

<sup>4</sup> См.: И. В. Гирченко. Неудавшаяся попытка издания «Военного журнала», стр. 258—264.

<sup>5</sup> См. письмо П. А. Муханова к А. М. Михайловскому-Даншевскому от 19 октября 1824 года (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 527, ед. хр. 127, л. 287).

<sup>6</sup> См.: П. Н. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1886, стр. 320; Б. Штейнпресс. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956, стр. 114.

<sup>7</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 5, стр. 242—250, ч. 6, стр. 57—68. О замысле путевых записок П. А. Муханова под таким названием мы узнаем единственно из примечания Н. А. Полевого к одному из этих очерков (см. там же, ч. 5, стр. 242)

<sup>8</sup> «Русская старина», 1872, т. 5, стр. 336.

<sup>9</sup> М. К. Азадовский. Затерянные и утраченные произведения декабристов. «Литературное наследство», т. 59, ч. I, 1954, стр. 712. См. также: Центральный государственный архив Октябрьской революции (далее: ЦГАОР), архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1.

выезд на бал», 2. «Барские толки», 3. «Женские слезы»,<sup>10</sup> 4. «Светлая неделя», 5. «Три генеральши», 6. [«Аукач»],<sup>11</sup> «Ходок по делам», 7. «Филантропия», 8. «Сборы на бал», 9. «Дядюшка», 10. [«Новый год»]. В той же тетради П. Муханова имеются черновые наброски очерков «Журналы», «Отставные офицеры», «Три генеральши» и конец к очерку «Барские толки», а также указаны названия еще двух задуманных им произведений: очерка «Тюрьма» и повести из сибирской жизни «Гришка — байкальский разбойник».<sup>12</sup>

Этот список очерков П. Муханова можно дополнить еще двумя названиями: «Визитные карточки» и «Воскресенье». О них П. Муханов сообщает в записке к М. Погодину, которая подписана тем же псевдонимом Z. Z. и, по-видимому, относится к 1825 году:<sup>13</sup> «Вот вам „Новый год“ и „Визитные карточки“. Делайте, что хотите — соедините, разлучите, выправьте, но прошу вас возвратить оригинал „Воскресенья“, ибо подаю в цензуру в понедельник — равно и „Светлую неделю“, которая гораздо лучше всего стало. Пришлите обещанные стихи — поболее».<sup>14</sup>

Тетрадь П. Муханова, в которой имеются вышеуказанные список и черновые наброски его бытовых очерков, до сих пор еще не подвергалась более подробному изучению. Известно, что эта тетрадь наряду с другими бумагами П. Муханова, которые сейчас составляют его личный архив, принадлежала А. А. Сиверсу.<sup>15</sup> М. К. Азадовский датирует ее временем пребывания П. Муханова в ссылке,<sup>16</sup> примерно концом 20-х — началом 30-х годов, т. е. временем возникновения среди ссыльных декабристов замысла издания анонимного альманаха «Зарница», о чем П. Муханов писал в письме к П. А. Вяземскому от 12 июля 1829 года.<sup>17</sup> Такая датировка тетради П. Муханова подтверждается и филигранями ее бумаги (они совпадают с филигранями писем П. Муханова, которые он писал в 1829—1831 годах своим родным и знакомым),<sup>18</sup> а кроме того, и задуманными произведениями с новой тематикой из тюремной и сибирской жизни («Тюрьма», «Гришка — байкальский разбойник»).

М. К. Азадовский считал, что эта тетрадь П. Муханова представляет собой черновые наброски альманаха «Зарница»,<sup>19</sup> о котором П. Муханов писал в 1829 году П. А. Вяземскому. На самом деле, П. Муханов задумал издать через московских и петербургских друзей сборник своих очерков. Об этом свидетельствует и вышеуказанный список названий очерков, и подысканный к сборнику эпиграф,<sup>20</sup> который М. К. Азадовский принял за эпиграф какого-то нового очерка П. Муханова, и, наконец, черновой набросок предисловия, на который М. К. Азадовский не обратил никакого внимания. В предисловии говорится: «[Издавая очерки] Часть очерков были [напечатаны в 2-х журналах и...] читаны публикой в журналах и альманахах и заслужили похвалу. — Перепечатаваю оные с добавкою новых, еще не известных, найденных в большом портфеле».<sup>21</sup>

В этом черновом наброске предисловия, по-видимому, не случайно выражение «в 2-х журналах» П. Муханов заменил более общим — «в журналах и альманахах». И действительно, один его очерк «Светлая неделя», как уже отмечалось, был напечатан в альманахе «Уrania» (1826), а журналом, в котором П. Муханов еще

<sup>10</sup> М. К. Азадовский прочел ошибочно «Житейские слезы».

<sup>11</sup> В квадратных скобках нами воспроизведены названия очерков, зачеркнутых в рукописи П. А. Муханова и не указанных в статье М. К. Азадовского.

<sup>12</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 9 об., 11, 11 об., 13, 20а, 36.

<sup>13</sup> Написана до выхода в свет альманаха «Уrania». Цензурное разрешение «Урании» на 1826 год — 26 ноября 1825 года.

<sup>14</sup> См.: Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, архив М. П. Погодина, Пог./II, ф. 46, ед. хр. 40, л. 24.

<sup>15</sup> См. опись архива А. А. Сиверса: ЦГАОР, ф. 1068, оп. 1, ед. хр. 722.

<sup>16</sup> М. К. Азадовский. Затерянные и утраченные произведения декабристов, стр. 700, 712.

<sup>17</sup> См.: Полное собрание стихотворений князя А. И. Одоевского. Собрал барон А. Е. Розен. СПб., 1883, стр. 189. Это письмо П. А. Муханова А. Е. Розен ошибочно приписал А. И. Одоевскому. Автограф письма см.: Центральный государственный архив литературы и искусства (далее: ЦГАЛИ), архив П. А. Вяземского, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2365.

<sup>18</sup> См. письмо П. А. Муханова от 12 июля 1829 года к П. А. Вяземскому, а также его письма к Е. М. Шаховской (Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, архив Шаховских, Шах. II, 28, 76).

<sup>19</sup> М. К. Азадовский. Затерянные и утраченные произведения декабристов, стр. 700.

<sup>20</sup> Этот эпиграф был взят П. А. Мухановым из письма Екатерины II к генерал-аншефу графу П. Д. Еропкину: «На что вы глядите на московские причуды, ужели для них оставить полезное дело» (ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, л. 6).

<sup>21</sup> Там же, л. 8.

в 1825 году печатал свои бытовые очерки, был «Московский телеграф».<sup>22</sup> В сатирических прибавлениях к этому журналу за 1825 год напечатаны очерки «Сборы на бал», «Женские слезы» и «Первый выезд на бал»,<sup>23</sup> названия которых имеются и в вышеуказанном списке очерков П. Муханова. Первые два подписаны уже известным нам его псевдонимом Z. Z., а один («Первый выезд на бал») — псевдонимом Z. Z. V. Но в 1825 году под псевдонимом Z. Z. в «Московском телеграфе» были опубликованы еще очерк «Невесты», восточная повесть «Ули», рассказ «Разговор двух покойников» и «„Мысли и замечания“ в духе Лабрюйера».<sup>24</sup>

П. Н. Сакулин все эти произведения, напечатанные в «Московском телеграфе» под псевдонимом Z. Z. и Z. Z. V., приписал В. Ф. Одоевскому.<sup>25</sup> Доказательство его авторства он предполагал дать в приложении к своей монографии, которое, однако, не было опубликовано. По рукописным материалам этой книги П. Н. Сакулина, хранящимся в Пушкинском доме, нетрудно уяснить имевшиеся у него доказательства.<sup>26</sup> П. Н. Сакулин ссылается на Кс. А. Полевого, отмечавшего в своих «Записках», что «князь В. Ф. Одоевский в начале 1825 года писал довольно деятельно музыкальные статьи и юмористические очерки для „Московского телеграфа“».<sup>27</sup> Кроме того, он указывает на одно письмо В. К. Кюхельбекера к В. Ф. Одоевскому, которое тоже свидетельствует о близком сотрудничестве последнего в 1825 году в журнале Н. Полевого.<sup>28</sup> Делая соответствующий вывод, П. Н. Сакулин писал: «Может быть, это и есть те юмористические очерки, о которых говорил Кс. Полевой. Стиль Одоевского. Его же обычная вылазка против арии „Di tanti palpiti“». О рассказе «Разговор двух покойников» П. Н. Сакулин заметил: «Любимая тема Одоевского».<sup>29</sup> Других доказательств, по-видимому, у П. Н. Сакулина не было.

В 1825 году В. Ф. Одоевский действительно принимал активное участие в издании «Московского телеграфа»: он был «редактором» сатирических прибавлений, которые в 1825 году прилагались к каждой книжке журнала. Об этом сообщает и Н. Полевой: «Прибавление к „Телеграфу“ в 1825 году было составляемо не мною и прекратилось потому, что редакторы его перестали писать».<sup>30</sup> «Редактором», т. е. автором этих прибавлений, кроме В. Ф. Одоевского, помещавшего в них свои статьи о музыке и музыкальных концертах под псевдонимом УУ., по-видимому, был и П. Муханов. Оба они в конце 1825 года «перестали писать»: В. Ф. Одоевский переехал в Петербург и отошел от сотрудничества в «Московском телеграфе», а П. Муханов был заключен в Петропавловскую крепость.

Как видно из письма П. Муханова к Булгарину от 16 февраля 1825 года, с издателем «Московского телеграфа» он познакомился в конце 1824-го или в начале 1825 года во время своего пребывания в Москве. Знакомство могло состояться через посредничество П. А. Вяземского, принимавшего в это время активное участие в издании «Московского телеграфа» (благодаря его стараниям в журнале сотрудничали А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Я. Н. Толстой, А. И. Тургенев и др.), или через В. Ф. Одоевского, с которым П. Муханов, как видно из того же письма к Булгарину, был в весьма дружеских отношениях.<sup>31</sup> Вполне возможно, что П. Муханов, в начале 1825 года служивший в Киеве, а потом путешествовавший по Кавказу, свои бытовые очерки в «Московском телеграфе» печатал через В. Ф. Одоевского, который, будучи основным «редактором» сатирических прибавлений, мог даже подвергать эти очерки редакторской правке. Во всяком случае, очерки «Сборы на бал», «Женские слезы» и «Первый выезд на бал», упоминающиеся в вышеуказанном списке очерков мухановской тетради, без всякого сомнения принадлежат П. Муханову. В очерке «Невесты», подписанном тем же псевдонимом Z. Z., использованы имена героев романа Пушкина «Евгений Онегин». Это говорит о том, что автор «Невест» был хорошо знаком с содержанием «Евгения

<sup>22</sup> В просмотренных нами других журналах и альманахах за 1823—1825 годы очерков П. А. Муханова не обнаружено.

<sup>23</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 1, прибавление к № 2, стр. 17—24; прибавление к № 3, стр. 39—43; ч. 2, прибавление к № 6, стр. 94—97.

<sup>24</sup> Там же, ч. 1, прибавление к № 4, стр. 59—62; ч. 5, прибавление к № 17, стр. 343—347; ч. 1, стр. 210—214; ч. 2, стр. 146—147.

<sup>25</sup> П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, стр. 190, 193—194, 220—221, 230—231. Вслед за П. Н. Сакулиным очерки «Сборы на бал», «Первый выезд на бал», «Женские слезы» к произведениям В. Ф. Одоевского отнес и А. Г. Цейтлин (см.: А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 8).

<sup>26</sup> ИРЛИ, архив П. Н. Сакулина, ф. 272, оп. 1, л. 113.

<sup>27</sup> Н. Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики 30-х годов. Л., 1934, стр. 177.

<sup>28</sup> «Русская старина», 1904, т. 117, февраль, стр. 379.

<sup>29</sup> ИРЛИ, архив П. Н. Сакулина, ф. 272, оп. 1, лл. 262, 263.

<sup>30</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. 28, стр. 109.

<sup>31</sup> «Русская старина», 1888, т. 60, № 12, стр. 590.

Онегина», первая часть которого во время написания очерка еще не была напечатана.<sup>32</sup> Как известно, в конце 1823-го—начале 1824 года П. Муханов был в Одессе и встречался с Пушкиным. Поэт прочитал ему написанные главы «Евгения Онегина» и, вполне возможно, рассказал о замысле своего романа в целом.<sup>33</sup> Таким образом, беседа П. Муханова с Пушкиным и могла послужить источником для имен героев очерка «Невесты».

Авторство остальных беллетристических произведений (повести «Ули», рассказа «Разговор двух покойников» и «Мыслей и замечаний»), напечатанных в 1825 году в «Московском телеграфе» за подписью Z. Z., остается под вопросом.<sup>34</sup> Следует отметить, что под псевдонимом Z. Z. П. Муханов был очень хорошо известен своим друзьям. Так, например, в 1825 году этим псевдонимом он написал записку к М. П. Погодину,<sup>35</sup> а в 1829 году — письмо к П. А. Вяземскому.<sup>36</sup>

Таким образом, из задуманного П. Мухановым в ссылке сборника нам известно шесть очерков (из десяти): «Первый выезд на бал», «Женские слезы», «Сборы на бал», «Светлая неделя», «Три генеральши» и конец к очерку «Барские толки».<sup>37</sup> В центре внимания автора — жизнь и нравы московского дворянства. П. Муханов это стремился подчеркнуть удачно найденным эпиграфом, который он взял из письма Екатерины II к генерал-аншефу графу П. Д. Еропкину: «На что вы глядите на московские причуды, ужели для них оставить полезное дело».<sup>38</sup> Среди всех этих произведений Муханова особенно выделяется своим содержанием очерк «Светлая неделя», где простой народ по своим духовным качествам противопоставляется «вышнему сословию». П. Муханов пишет, что только в «низких хижинах», «в простом гражданине» можно найти «прекрасные порывы души, которые «в образованных людях (т. е. в светском обществе, — В. С.) стеснены самолюбием, гордостью и всеми светскими чувствами».<sup>39</sup>

В редакции «Московского телеграфа» сатирические очерки П. Муханова были встречены с одобрением. Так, например, в очерке «Разговор двух приятелей», подписанном псевдонимом X, «неугомонному Z. Z.», т. е. П. Муханову, рекомендовалось в своих очерках выступить против «модных получуиности и полупросвещения».<sup>40</sup> Очерки П. Муханова, которые в 1825 году печатались в «Московском телеграфе», своим критическим содержанием вполне соответствовали направлению этого журнала. В нем уже с первых номеров печатались статьи, осуждающие нравы и образ жизни людей светского общества. Например, Н. Полевой в статье «Обозрение русской литературы в 1824 году», отмечая «ледяную стужу» и скуку светских дамских салонов, с проницательностью писал о лени и бездельи людей «большого света».<sup>41</sup> Жизнь и нравы светского общества подвергались критике в переводной статье с французского «О светских обществах и хорошем тоне»,<sup>42</sup> а также и в других материалах, которые в 1825 году печатались в «Московском телеграфе».

<sup>32</sup> Первая глава «Евгения Онегина» вышла в свет 18 февраля 1825 года, а четвертая книжка «Московского телеграфа», в которой был напечатан очерк «Невесты», двумя днями позже (см.: Н. Смирнов-Сокольский. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962, стр. 96 и «Московский телеграф», 1825, ч. 1, № 4, стр. 388).

<sup>33</sup> О посещении П. А. Мухановым в Одессе А. С. Пушкина см. его письма («Русская старина», 1888, т. 60, № 11, стр. 327).

<sup>34</sup> Псевдонимом Z. Z. Н. А. Полевой подписывался только в начале 40-х годов (см.: С. Д. Полторацкий. Материалы для русских писателей. Державин. «Северная пчела», 1859, № 200, стр. 801; И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов, т. 3, М., 1958, стр. 344).

<sup>35</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. архив М. П. Погодина, Пог./II, ф. 46, ед. хр. 40, л. 24.

<sup>36</sup> ЦГАЛИ, архив П. А. Вяземского, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2365.

<sup>37</sup> Черновые наброски очерков «Три генеральши» и «Барские толки» имеются в тетради П. А. Муханова (см.: ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2). Следует обратить внимание исследователей еще на бытовую очерк «Дядюшка, или в наше время все было лучше» («Московский телеграф», 1827, ч. 15, отд. 2, стр. 18—29), более короткое название которого («Дядюшка») упоминается и в списке очерков П. А. Муханова, а также на очерк «Визитные билеты», который был напечатан в альманахе «Радуга» на 1830 год за подписью Z., и название которого с незначительным расхождением («Визитные карточки») упоминается в вышеприведенной записке П. А. Муханова к М. П. Погодину.

<sup>38</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, л. 6.

<sup>39</sup> «Уралия» на 1826 год, стр. 299—301.

<sup>40</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 2, прибавление к № 5, стр. 78—82. Авторство очерка «Разговор двух приятелей» некоторые исследователи (Н. К. Козмин, П. Н. Сакулин) приписывают В. Ф. Одоевскому (об этом подробнее см.: Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарий В. Э. Вацуро п М. И. Гилельсона. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 77).

<sup>41</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 1, стр. 255, 261.

<sup>42</sup> Там же, стр. 108—112.

С именем П. А. Муханова каким-то образом связано и появление в «Московском телеграфе» двух очерков о кавказской жизни под общим заглавием «Кавказский пустынный» за подписью Р\*\*\*.<sup>43</sup> Автора очерков установить не удалось. Как видно из примечания Н. Полевого ко второму очерку, Р\*\*\* посылал свои корреспонденции и во французскую газету «Journal des Débats»,<sup>44</sup> но, к сожалению, и там его фамилия не указана.<sup>45</sup> Если только эти очерки не являются произведениями самого П. Муханова, то они, по всей вероятности, были напечатаны через его посредничество или с его ведома. Об этом свидетельствует тот факт, что отрывки из путевого дневника П. Муханова «Поездка в Грузию и Карабах», которые он печатал в «Московском телеграфе», имеют подзаголовок: «Письмо к Р\*\*\*».<sup>46</sup>

Во всяком случае, в 1825 году П. Муханов был постоянным сотрудником «Московского телеграфа». И если в 1823—1824 годах он печатался преимущественно в изданиях Ф. Булгарина и Н. Греча, то в 1825 году в их журналах не появилось ни одного оригинального его произведения.<sup>47</sup> Переход П. Муханова в «Московский телеграф» был, по-видимому, обусловлен многими причинами, в первую очередь прогрессивной направленностью журнала, а также тем, что в нем печатались известные писатели и поэты, с которыми был близко знаком П. Муханов: А. Пушкин, П. Вяземский,<sup>48</sup> В. Одоевский.

Н. Полевой не забыл своих бывших друзей-декабристов и после поражения восстания 14 декабря. В завуалированной форме он часто упоминал о них на страницах «Московского телеграфа», а то и печатал их произведения.<sup>49</sup> Так, уже в 1826 году, когда П. Муханов находился в Петропавловской крепости, Н. Полевой напечатал в «Московском телеграфе» еще один очерк из его рукописного дневника «Поездка в Грузию и Карабах» под названием «Елисаветпольская долина (Письмо из Грузии)» за подписью «—въ».<sup>50</sup>

Таким образом, из путевых записок П. Муханова «Поездка в Грузию и Карабах» нам теперь известны три отрывка, которые, если расположить их в порядке путешествия автора, следует читать в такой последовательности: 1) «Красный мост. — Воспоминание о Гильденштедте»,<sup>51</sup> 2) «Елисаветпольская долина»,<sup>52</sup> 3) «Взятие Гапжи».<sup>53</sup> В сноске к первому отрывку указано, что ему предшествует очерк о заслугах в изучении Кавказа известного в то время путешественника Г. Ю. Клапрота (1783—1835).<sup>54</sup> Своими путевыми записками П. Муханов хотел возбудить интерес ученых к совершенно неизученным областям Кавказа. В одном из очерков он писал: «Он (Кавказ, — В. С.) столь же мало проникнут, как и внутренность Африки... Он ждет Гумбольдта—Протея на поприще изысканий».<sup>55</sup>

Следственная комиссия по делу декабристов, основываясь на показаниях М. Ф. Митькова и А. П. Барятинского, обвинила П. Муханова в том, что он «занимался сочинением какой-то либеральной книги».<sup>56</sup> М. К. Азадовский писал, что имелась в виду «Поездка в Грузию и Карабах», которую П. Муханов предполагал

<sup>43</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 2, прибавление к № 7, стр. 109—117, ч. 4, прибавление к № 13, стр. 279—284. Первый очерк был напечатан с пометой: «Страница Прочноокопская, февр. 6, 1825», второй — «Ставрополь, 20 мая, 1825».

<sup>44</sup> «Московский телеграф», ч. 4, прибавление к № 13, стр. 279.

<sup>45</sup> «Journal des Débats», 1825, Juillet, 7, 8.

<sup>46</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 5, стр. 242 и ч. 6, стр. 57.

<sup>47</sup> См. библиографию статей П. А. Муханова: Н. М. Ченцов. Восстание декабристов. Библиография, стр. 437—439.

<sup>48</sup> О знакомстве П. А. Муханова с П. А. Вяземским см. в письмах последнего к А. А. Бестужеву («Русская старина», 1888, т. 60, № 11, стр. 329).

<sup>49</sup> В «Московском телеграфе» Н. А. Полевой упоминал знаменитую „Полярную звезду“, писал о декабристах и их произведениях (см.: И. С. Кацнельсон. Неизвестная книга декабриста Г. С. Батенькова. В кн.: Декабристы. Новые материалы. М., 1955, стр. 334; М. И. Гиллельсон. Письмо А. Х. Бенкендорфа к П. А. Вяземскому о «Московском телеграфе». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 423). В 1826 году Н. А. Полевой в «Московском телеграфе» напечатал стихотворение В. К. Кюхельбекера «К Гете», известное сейчас под названием «Ницца», в котором говорится о поражении восстания пьемонтских карбонаров (1821 год), что, в свою очередь, напоминало о поражении восстания декабристов («Московский телеграф», 1826, ч. 11, отд. 2, стр. 3—5).

<sup>50</sup> «Московский телеграф», 1826, ч. 8, стр. 28—32. Авторство этого очерка устанавливается по рукописному «Опыту словаря русских анонимов и псевдонимов» С. Д. Полторацкого (рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, архив С. Д. Полторацкого, ф. 233, картон 80, ед. хр. 10, л. 34).

<sup>51</sup> «Московский телеграф», 1825, ч. 6, стр. 57—68. Гильденштедт Антон Иоганн (1745—1781) — исследователь Кавказа.

<sup>52</sup> Там же, 1826, ч. 8, отд. 1, стр. 28—32.

<sup>53</sup> Там же, 1825, ч. 5, стр. 242—250.

<sup>54</sup> Там же, ч. 6, стр. 62.

<sup>55</sup> Там же, стр. 62—63.

<sup>56</sup> Восстание декабристов, т. III, стр. 420.

выпустить отдельным изданием.<sup>57</sup> Однако, если внимательно рассмотреть показания декабристов, то легко убедиться, что в них говорится о двух книгах: М. Ф. Митков называет сочинение о Кавказе,<sup>58</sup> а А. П. Барятинский — «либеральную книгу», о которой П. Муханов рассказывал ему еще до своего отъезда на Кавказ, встретившись с ним на балу у С. Г. Волконского.<sup>59</sup>

Над книгой, упомянутой в показаниях А. П. Барятинского, П. Муханов, вероятно, работал в 1824 году, после принятия его в члены Южного общества. Известно, что М. П. Бестужев, принимая П. Муханова в члены общества, дал ему следующее поручение: «Узнавать о злоупотреблениях правительства, также о степени и причинах народного негодования в губерниях, кои он объезжал с своим генералом».<sup>60</sup> Материалы поездок, по-видимому, и должны были послужить основой для написания «либеральной книги». Каковы были сведения (о причинах народного негодования), собранные Мухановым, нетрудно восстановить по статистическим известиям о Курской, Могилевской и Тамбовской губерниях. Эти известия в 1824 году П. Муханов напечатал в «Северном архиве». Их «либеральное» содержание очевидно. По мере возможности П. Муханов пишет в них о причинах экономической и культурной отсталости жителей этих губерний, указывая, что в том повинны «дурные распоряжения помещиков».<sup>61</sup> В отате о Могилевской губернии с помощью цифр он рассуждает о том, что обеспечение продовольствием большей части «праздных... возлежит на остальной части» жителей, т. е. на крестьянах, которые, если от них отчислить треть детей и стариков, не в состоянии справиться со всеми полевыми работами.<sup>62</sup>

Антидворянские и антикрепостнические настроения П. Муханова, нашедшие отражение в статистических известиях о Курской, Тамбовской и Могилевской губерниях, более ярко выражены в упоминавшейся выше тетради, которая помогает расширить наши представления не только о его литературной деятельности, но и о мировоззрении в целом. Все симпатии П. Муханова были на стороне народа, умного, лукавого и самоотверженного: «Они (простые люди, — В. С.) ясно понимают, чувствуют глубоко, выражаются иносказательно. Через насмешку, приговорку просвечивает глубокая печаль души».<sup>63</sup> О крепостном крестьянстве в своей тетради он записал: «Да! Их труд был не их, их нивы зеленели, и колосились колосья, но серп не для себя жал то, что насадила рука».<sup>64</sup> П. Муханов считал, что крепостное право следует заменить свободной деятельностью, к которой человека будет побуждать личная выгода. «Собственная выгода, — пишет он, — была и будет всегда причиной всех усилий всей человеческой деятельности».<sup>65</sup> Дворянство, по мнению П. Муханова, сделалось не только бесполезным, но даже вредным, оно стало «синонимом сословного тунеядства».<sup>66</sup> Сосланный в Сибирь, П. Муханов пытался даже получить крестьянское звание, но Николай I отказал ему в этой просьбе. «В душе я всегда был демократом, — писал декабрист своей матери, — и остался им по сие время».<sup>67</sup>

Эпоху декабристского движения П. Муханов, уже будучи в ссылке, рассматривал как эпоху борьбы двух поколений: старого, закостеневшего в своих предрассудках и невежестве, и нового, молодого, вооруженного прогрессивными идеями. «У них (т. е. у стариков, — В. С.), — писал он в черновом наброске к очерку «Барские толки», — время царедворцев Екатерины еще не стерто в памяти великими событиями и истинами нашего века. Они ничего не забыли и ничему не научились, но всегда ополчаются за свою старую закоренелую мысль. Они жили в своем сословии, не замечаячи, чем ныне живет человечество, что эти огромные пропасти, которыми разделены были сословия, сравнялись философией, промышленностью, идеями, принадлежащими всему человечеству. Эта борьба глухонемых старцев с возникающими юными поколениями приближается к концу... Они не видели, что многое на их веку переменилось. — Многое в Европе и нечто в России. Но эти события, из коих важнейшее — общее мнение, не имели влияния на их умственность...» П. Муханов отмечает, что с поражением восстания декабристов борьба поколений не закончилась, а продолжается и дальше и что она непременно кончится победой юного поколения. «Мы видели ужасную борьбу двух поколений, — пишет он, — которая должна непременно кончиться в пользу юного. С одной стороны, все причуды, софизмы, необходимые личной выгоде,

<sup>57</sup> «Литературное наследство», т. 59, ч. I, 1954, стр. 712.

<sup>58</sup> Восстание декабристов, т. III, стр. 148.

<sup>59</sup> Там же, стр. 147.

<sup>60</sup> Там же, стр. 143.

<sup>61</sup> «Северный архив», 1824, ч. 10, № 10, стр. 192, 196.

<sup>62</sup> Там же, ч. 12, № 19, стр. 18—19.

<sup>63</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, л. 17.

<sup>64</sup> Там же, л. 16.

<sup>65</sup> Там же, л. 18 об.

<sup>66</sup> Там же, лл. 31 об.—32.

<sup>67</sup> Цит. по: Т. Медведкова, В. Муравьев. Повесть о декабристе Петре Муханове. М., 1966, стр. 252.

с другой — величайшее самоотвержение для пользы общей. Одни ни с места, другие идут к совершенству. Одни глухи и слепы к крику человечества, требующего своих прав, другие...»<sup>68</sup> На этом рукопись обрывается.

П. Муханов с радостью и надеждой встретил польское восстание 1830—1831 годов.<sup>69</sup>

Среди декабристов-каторжан он был хорошо известен как способный литератор, знаток русской истории и тонкий ценитель художественной литературы. По словам М. А. Бестужева, он был «истым любителем русской литературы и компетентным ценителем ее».<sup>70</sup> «Чувство изящного, — записывает П. Муханов в свою тетрадь, — есть самое несложное, томительное чувство души — лишь тень — несоответствие, несоответствие, мучит сердце... И трудно человеку с сердцем, еще не обратившимся в окаменелость, сохранившему неспокойную, томительную любовь к изящному».<sup>71</sup> Будучи на каторге и в ссылке, П. Муханов продолжал заниматься творческой деятельностью: он писал повести и бытовые очерки, статьи и заметки по различным вопросам тамошней жизни, переводил с иностранных языков, составлял дополнения к академическому русскому лексикону, писал русскую историю для детского чтения, но сжег ее, опасаясь обысков.<sup>72</sup> Произведения П. Муханова, написанные на каторге и в ссылке, до нас не дошли и, по всей вероятности, пропали безвозвратно. «Как литератор, — пишет декабрист А. Ф. Фролов в своих воспоминаниях, — он выказывал несомненный талант. Повести его с описанием русского быта и нравов наших представляли увлекательный рассказ... Не знаю, в чьих руках остались произведения его легкого и даровитого пера, но они были бы ценной находкой для любого журнала».<sup>73</sup> О круге интересов П. Муханова того времени можно судить по черновым наброскам его статей, которые хранятся сейчас в его личном архиве. Это — «Записка о положении политических ссыльных в Иркутской губернии», «Записка о Сибири», статьи «О влиянии золотопромышленности на ценность хлеба и съестных припасов в Восточной Сибири», «Морское плавание поморов на байдарках», «Мамонтова кость» (о добыче мамонтовой кости), «Просвещение и образование» (о состоянии народного образования в Сибири).<sup>74</sup>

П. Муханов, будучи уже в ссылке, не терял надежды опубликовать свои произведения и произведения своих друзей. В 1829 году ему удалось переслать П. Вяземскому тетрадь со стихами А. И. Одоевского, которые в 1830—1831 годах были напечатаны в «Литературной газете» и «Северных цветах». Посылая эти стихи, П. Муханов обращался к П. Вяземскому с просьбой помочь издать анонимный альманах заключенных декабристов. «Автору с друзьями, — писал он П. Вяземскому, — хотелось было выдать альманах „Зарница“ — в пользу невольной заключенных. Но одно легкое долетит до вас; не знаю, дотащится ли когда-нибудь подвода с прозой. Замолвите слово на Парнасе: не помогут ли Ваши волшебники блеснуть нашей зарнице?»<sup>75</sup>

В 1830 году, уже во время пребывания на Петровском заводе, как сообщает М. А. Бестужев, по инициативе П. Муханова ссыльные декабристы организовали литературный кружок, так называемую «каторжную академию»,<sup>76</sup> где делались сообщения по различным отраслям науки, а иногда читались и собственные оригинальные сочинения.<sup>77</sup> П. Муханов, будучи вдохновителем и председателем этого литературного кружка, всячески побуждал своих ссыльных друзей к творческой деятельности. Он собирал их произведения, надеясь их напечатать. Но многие из этих произведений, как и собственные сочинения П. Муханова, были сожжены им во время обысков.<sup>78</sup>

Творческий путь П. Муханова был преисполнен многими замыслами, но в условиях николаевской России им не суждено было осуществиться. Это загубленный временем и судьбой талант. Но и то, что сохранилось из литературного наследия П. Муханова, помогает воссоздать образ человека революционно-демократических устремлений, благородной души и горячего сердца.

<sup>68</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 12, 13.

<sup>69</sup> R. Gerber. Rewolucyjny ruch rosyjski a walka wyzwolenca narodu polskiego (Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza Polsk. Akad. Nauk). Na prawach rękopisu, Warszawa, 1955, стр. 1—2, 4—8.

<sup>70</sup> Воспоминания Бестужевых. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 292.

<sup>71</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 15, 19 об.

<sup>72</sup> П. Попов. П. А. Муханов в Сибири. В кн.: Декабристы на каторге и в ссылке. М., 1925, стр. 207.

<sup>73</sup> «Русская старина», 1882, т. 34, № 6, стр. 713.

<sup>74</sup> ЦГАОР, архив П. А. Муханова, ф. 1707, оп. 1.

<sup>75</sup> Цит. по: А. И. Одоевский. Полное собрание стихотворений и писем. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 72—73.

<sup>76</sup> Воспоминания Бестужевых, стр. 290.

<sup>77</sup> См.: П. Беляев. Воспоминания декабриста о пережитом и перечувствованном. СПб., 1882, стр. 241; А. Е. Розен. Записки декабриста. СПб., 1870, стр. 162.

<sup>78</sup> Воспоминания Бестужевых, стр. 158, 285, 292, 391.

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ. П. Н. КУДРЯВЦЕВ

Обращаясь к углубленному изучению русской эстетической мысли 40-х годов, исследователь неизбежно встречается с именем Петра Николаевича Кудрявцева (1816—1858). Это естественно: ведь еще В. Якушкин на страницах «Русских ведомостей» писал, что «и деятельность Кудрявцева, и самая судьба его связаны прямо с важными эпохами русской общественной истории. Кудрявцев связан с Грановским как ученик, товарищ, преемник. Но не надо забывать того, что он был также в литературе сотрудником Белинского. Таким образом, он стоял в непосредственных отношениях к двум главным вождям сороковых годов».<sup>1</sup>

Выходец из среды малообеспеченного духовенства, богато и разносторонне одаренный, Кудрявцев проявил себя не только как крупный историк-медиевист, но и как беллетрист, литературный и художественный критик. Лучшими, прогрессивными чертами своего мировоззрения он несомненно принадлежал к охарактеризованному В. И. Лениным типу русского просветителя с его «враждой к крепостному праву», «горячей защитой просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России».<sup>2</sup>

В сознании современников литературно-критические выступления Кудрявцева на страницах «Отечественных записок» прочно ассоциировались с основным направлением статей их, по словам Чернышевского, «главного действующего» Белинского. «Участие Белинского в „Отеч. Записках“, — отмечает Пыпин, — привлекло в этот журнал и работы Кудрявцева... в критическом отделе журнала помещались его рецензии, отличавшиеся умом и тонким эстетическим пониманием, — их нередко смешивали с рецензиями Белинского».<sup>3</sup> Да и сам Белинский, высоко расценивавший критические способности своего друга и дороживший его сотрудничеством в «Отечественных записках», заносил Кудрявцева в лагерь своих единомышленников, борющихся на страницах журнала с консервативно-охранительным направлением в литературе. «Рецензии его прекрасны, — писал оп Боткиншу (16 апреля 1840 года), — я их не начитаюсь, а Кр[аевский] не ухвалится имп. Проси его писать, писать и писать. Что ж делать — *погянем, братия*. Что же будет с нашею литературою, если мы бросим ее на жертву разбойникам?»<sup>4</sup>

Сближение Белинского с Кудрявцевым произошло на почве чисто художественных интересов. «Мы сошлись с ним хорошо только на искусстве: что ему кажется художественным, то и мне, и наоборот — разногласие между нами поэтому невозможно», — писал Белинский Станкевичу 29 сентября 1839 года (XI, 382). В эстетическом вкусе Кудрявцева Белинский находил в это время наглядное подтверждение своим философским построениям в области искусства.

Дальнейшие отношения между ними определялись не только особенностями индивидуального развития, но и всей логикой идеологической борьбы 40-х годов. Постепенно освобождаясь от одностороннего увлечения идеализмом Гегеля, вдумываясь в успехи развивающейся материалистической философии, Белинский в то же время исключительно широко раздвигает и свое понимание художественной литературы, рассматривая ее как действенное орудие борьбы за революционно-демократическое переустройство общества. Но именно эти принципы оказались неприемлемы для Кудрявцева. Его политические взгляды все определеннее сближались в скромных пределах умеренного либерализма. Естественно, что в назревшем к середине 40-х годов конфликте между Герценом и его либеральствующими друзьями Кудрявцев безоговорочно солидаризируется с Грановским. Белинский, наоборот, оказывается идейным союзником Герцена.

Умеренность политического мышления безусловно вносила свои коррективы и в эстетические представления Кудрявцева. И, однако, идею художественного реализма, со всеми специфическими особенностями ее индивидуального осмысления, мы найдем не только в теоретических положениях работ Кудрявцева, но и творчески реализованной в его повестях и рассказах. Не случайно Кудрявцев, искренне признавая то большое значение, которое сыграл в его духовном развитии тип великий русский критик, называл его своим «учителем, которому обязан так многим».<sup>5</sup>

В этой связи эстетические воззрения Кудрявцева приобретают неоспоримый историко-литературный интерес как один из характерных моментов в сложном процессе выработки, развития и утверждения в русской литературе принципов реалистического искусства.

<sup>1</sup> «Русские ведомости», 1898, № 27, 27 января, стр. 4.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 519.

<sup>3</sup> А. П. Пыпин, Белинский, его жизнь и переписка. СПб., 1908, стр. 307.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 506 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>5</sup> В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 144.



## 1

Основной вопрос теоретической эстетики неизбежно формулируется в виде двух исходных положений: предмет искусства и специфические средства и методы его художественного освоения. Если мы подойдем с этой точки зрения к эстетической теории Кудрявцева, попытаемся определить характер разрешения в ней указанной проблемы, то прежде всего встретимся с последовательно проводимым утверждением неразрывной связи искусства с действительностью во всем многообразии ее материальных и духовных проявлений.

В статье о комедии Островского «Не в свои сани не садись» Кудрявцев писал: «Не одним только художественным требованиям должно удовлетворить поэтическое произведение; потому что переработанное в нем фантазией содержание взято не откуда, как из жизни, и к ней же опять обращено. Без приложения к действительности, без ближайшего отношения к ней, самая поэтическая и художественно развитая фабула всегда останется на одном уровне с обыкновенною сказкою, которая знает лишь одно назначение — приятно занять досужее воображение».<sup>6</sup> Целиком в этой плоскости стоит и оценка творчества «великого флорентийца» Данте в статье Кудрявцева «Дант, его век и жизнь». «Гениальное творчество в искусстве, — констатирует критик, — по-видимому все обращенное к будущему, часто есть только полнейшее и совершеннейшее воспроизведение самой современности художника».<sup>7</sup>

В 1840 году, переживая период увлечения идеалистической философией, Белинский дает свое известное определение «действительности». «Под словом „действительность“ — писал он, — разумеется все, что есть — мир видимый и мир духовный, мир фактов и мир идей. Разум в сознании и разум в явлении — словом, открывающийся самому себе дух есть действительность...» (III, 436). Собственно говоря, все последующее развитие Белинского можно рассматривать как постепенное освобождение от идеалистического балласта этого определения, приближавшего его в итоге к пониманию «мира видимого и мира духовного, мира фактов и мира идей» в отчетливо материалистическом плане.

«Действительность» как единственный объект искусства занимает главное место и в эстетических взглядах Кудрявцева. Это закономерно приводило его к пониманию искусства как вполне самостоятельной формы духовной деятельности, в самой действительности полагающей основы своего существования и развития. Статья Кудрявцева о стихотворном сборнике Полонского «Гаммы» (1844) в большей своей части и посвящена обоснованию этого тезиса, отодвигающему собственно критический разбор стихотворений на второй план.<sup>8</sup>

Отвергая «слишком парадоксальное мнение» о том, что поэзия под натиском научно-рассудочного, «исторического направления века» изживает себя, Кудрявцев утверждал, что поэзия «может, не прибегая к посторонней помощи, воплощать в своей художественной форме свои же собственные идеи».<sup>9</sup> Это достигается прежде всего тем, что «поэзия, как и все живое, должна идти беспрестанно вперед вместе с жизнью, обновляясь и в форме и в содержании».<sup>10</sup>

Как же раскрывалась специфика искусства в эстетическом мировоззрении Кудрявцева, в чем видел он сущность художественного творчества?

Вся проблематика, связанная с выяснением эстетических взглядов Кудрявцева, может рассматриваться как последовательное раскрытие тезиса, выдвинутого им в статье о стихотворениях Полонского: «...идеализированная действительность есть жизнь поэзии, самая душа ее».<sup>11</sup>

Сущность вопроса в той форме, в какой он дан в приведенном тезисе Кудрявцева, сводится, в первую очередь, к самому общему определению выдвинутого

<sup>6</sup> «Не в свои сани не садись», комедия в трех действиях, соч. г. Островского («Москвитянин», № 5). «Отечественные записки», 1853, т. 87, кн. 4, отд. V, стр. 117—118. Авторство Кудрявцева относительно этой статьи, а также статьи «Бедность не порок. Комедия в 3-х действиях, соч. А. Н. Островского» («Отечественные записки», 1854, т. 94, кн. 6, отд. IV, стр. 79—101) устанавливается на основе его писем к А. А. Краевскому от 13 марта 1853 и от 10 апреля 1854 года (Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (в дальнейшем: ГПБ), Архив Краевского. Письма, т. Д—К, лл. 718, 723). См. об этом: Н. И. Тютубалин. Творчество А. Н. Островского в журнальной полемике 1847—1852 гг. «Ученые записки ЛГУ», № 218, 1957, стр. 80.

<sup>7</sup> П. Н. Кудрявцев, Сочинения, т. I, М., 1887, стр. 490 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>8</sup> Чувствуя, очевидно, несколько необычный характер своей «рецензии», Кудрявцев писал Краевскому 10 октября 1844 года: «Как вы нашли рецензию на „Гаммы“. Не показалась ли она Вам странною?» (ГПБ, Архив Краевского, Письма, т. Д—К, л. 732).

<sup>9</sup> «Отечественные записки», 1844, т. 36, кн. 10, отд. VI, стр. 39.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же, стр. 37 (курсив мой, — Н. М.).

7 Русская литература, № 1, 1969 г.

здесь понятия «идеализации». В непосредственном контексте этого, исходного для критика, определения поэзии термин «идеализация» получает прежде всего значение некоего творческого акта, прямо соотношенного с понятием «действительность». «Идеализация» как сущность поэзии понимается Кудрявцевым именно как процесс создания, «творчества» конкретного художественного образа, качественно отличного от эмпирически данного факта действительности. Момент «творчества» как первого и необходимого условия поэтической деятельности настоячиво подчеркивается Кудрявцевым. «Поэзия, — это чувство, но чувство не страдательное только или воспринимающее, а живое, производящее, создающее: это само творчество»,<sup>12</sup> — пишет он в статье о Полонском. На этом основании он отказывается видеть в стихотворной продукции Мерзлякова подлинную поэзию. Она, резюмирует Кудрявцев, «жуча риторического хлама, под названием „од“, несколько стаканов воды с сахаром и сиропом, под названием „посланий“, „романсов“, „альбомных стихотворений“, и проч., да несколько песен в народном духе. Но пять, шесть народных песен дают ли право на титул поэта? — Нет, без сомнения. ибо поэзия есть творчество, а песня — песня легко может обойтись и без него...»<sup>13</sup> Понятие «идеального» в смысле «творческого» типично и для эстетических взглядов Белинского. Он писал, например, о Фонвизине: «Что до его поэзии, он невинен в ней. В комедиях его нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в них — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц...» (V, 537; курсив мой, — Н. М.). Итак, творческая деятельность художника, направленная на создание поэтического образа, определенным способом соотношенного с действительностью, — таков общий смысл утверждаемой Кудрявцевым «идеализации» в искусстве.

Каковы же те конкретные пути, на которых творческая энергия художника реализуется в живой художественный образ? Отвечая на этот вопрос, Кудрявцев устанавливает два, противоположных по характеру, но результативно совпадающих направления в искусстве. Первое, исходя из непосредственно данной действительности, достигает своей цели, творчески воспроизводя ее в материале искусства; второе, напротив, имея отправной точкой не действительность как таковую, а идею этой действительности, также в конечном итоге трансформирует ее в художественный образ. Эта мысль иллюстрируется Кудрявцевым на примере соотношения нидерландской и итальянской живописи в его статье «Бельведер» (1846). «Переход от итальянского отделения живописи к нидерландскому, — пишет здесь Кудрявцев, — есть всегда переход от идеального к противоположному, к тому по крайней мере, что заключает в себе наименее идеала и наиболее натуры... И здесь есть место созданию, творчеству, по которому только мы и можем судить о жизнеспособности искусства; но здесь творчеством силою фантазии художника лишь действительное является идеальным, тогда как там высоко-идеальное превращается в живой образ, в действительность» (I, 604).

Первая часть этого разграничения, казалось бы целиком лежащая в узкой сфере специфики самого творческого процесса, развивается, однако, в общей системе эстетических взглядов Кудрявцева в теоретические положения художественного реализма. В самом деле, что, в сущности, представляет собой это направление в искусстве, вырастающее на основе действительности и противопоставляемое критиком направлению «идеальному»? Это не что иное, как та «поэзия жизни действительной», обоснование которой мы находим в критической деятельности Белинского. С полной определенностью это высказано и самим Кудрявцевым. Разбирая различные основы, на которых возможно развитие современного искусства, он пишет: «Отсылают потом художника к жизни действительной, как она есть... верное такому началу искусство не впадет в аффектацию, в принужденность, натянутость, и при условии истинного таланта произведет многое, над чем с удовольствием остановится и взор будущего поколения».<sup>14</sup>

Как же решалась Кудрявцевым проблема творчества, или, пользуясь его собственным термином, проблема «идеализации» в этом, назовем условно, «реальном» направлении искусства? Основной, возникающий в этой связи вопрос предопределен критиком самой постановкой указанной проблемы: действительность и ее художественный эквивалент, в чем сущность грани, отделяющей первую от второго, каков, одним словом, характер образного отражения мира действительного?

<sup>12</sup> Там же, стр. 38.

<sup>13</sup> Литературная деятельность Мерзлякова. «Литературная газета», 1845, № 12, 29 марта, стр. 206. Авторство Кудрявцева устанавливается на основе его письма к А. А. Краевскому от 10 октября 1844 года (ГПБ, Архив Краевского, Письма, т. Д—К, л. 732) и указаний А. Д. Галахова (см. его «Воспоминания о Петре Николаевиче Кудрявцеве»: «Русский вестник», 1858, т. 13, стр. 640; см. также его письмо к А. А. Краевскому от 13 октября 1844 года: ГПБ, Архив Краевского, Письма, т. Г, л. 40).

<sup>14</sup> Письма из Парижа. Письмо третье. «Отечественные записки», 1847, т. 52, кн. 5, отд. VIII, стр. 38—39 (курсив мой, — Н. М.).

Разбираясь в этом вопросе, Кудрявцев со всей категоричностью отвергает два возможных варианта его разрешения как совершенно выпадающие из области подлинного искусства. Первый из них видит цель искусства в простом, выражаясь словами Кудрявцева, «дагеротипном» отображении явлений действительности, в непосредственной фиксации всех ее эмпирических данных и случайных признаков. «В одном рабском подражании... не состоит искусство» (I, 612), — писал Кудрявцев, иллюстрируя свою мысль особенно типичным примером творчества Деннера, у которого мы находим именно это «рабское подражание природе, ... внешнее только сходство черт лица, цвета кожи и мельчайших ее складок».<sup>15</sup> «Деннер, — дополняет в другом месте эту оценку Кудрявцев, — в своем роде, конечно, не имеет себе соперников, но этот род есть только пес plus ultra подражания природе, и Деннер есть более искусник, нежели художник» (I, 612).

Сходные мысли встречаем мы и в статье о комедии Островского «Бедность не порок», в которой Кудрявцев усматривает элементы языкового натурализма.<sup>16</sup> В своем месте мы еще вернемся к специфике оценки Кудрявцевым языка и вообще комедий Островского, сейчас же важно подчеркнуть именно принципиальное неприятие критиком натуралистического направления в искусстве.

Однако Кудрявцев столь же решительно осуждает и другой вид творчества, внешне противоположный первому. Характерным примером его является фальшивая, искажающая действительность идеализация, проецирующая реальные соотношения изображаемых явлений в надуманный, а потому и художественно бессильный образ. Оценивая, например, образ Жака, главного героя одноименного романа Жорж Санд, Кудрявцев, несмотря на свои симпатии к этому герою, писал: «... мне кажется... поэт переступил здесь границы естественности и впал в излишнюю искусственность. Словом, Жак — лицо идеальное, какого никогда не отыщем в действительности, а в подобных случаях — мне всегда кажется — страдает истина».<sup>17</sup>

В конкретных условиях литературной обстановки конца 30-х — начала 40-х годов это означало борьбу с тем фальшиво-романтическим направлением в литературе, с его, по выражению Белинского, «ходулями мысли, дыбами чувств», убийственный удар которому был нанесен критиком в его статьях о Бенедиктове и Марлинском. И в этом отношении статьи Кудрявцева били в ту же цель. Рецензируя, например, трагедию «Кальдерон» некоего Ильина, всю построенную на этих именно вымученных и неестественных эффектах, Кудрявцев с издевкой замечает: «Взглянем: трагедия в трех актах и шести картинах; картины: мечтатели; тайна убийства; воин и придворный; темница; надежда и отчаяние; медальон, — трагедия непременно должна быть детская, или просто вздорная...»<sup>18</sup> Выразителем в этой связи и отзыв Кудрявцева о романе «Самопожертвование» плодовитого писателя Воскресенского. Основной порок не только этого романа, но и вообще всех произведений подобного типа Кудрявцев видит в том, что они изображают «век железный красками золотого».<sup>19</sup>

Таким образом, претворение материала действительности в живой художественный образ, лежащее вне возможностей как чисто натуралистической, так и фальшиво-идеализирующей манеры творчества, должно, очевидно, совершаться в ином, принципиально отличном от того и другого направлении. Оставаясь верным действительности, художник вместе с тем в преобразующем эту действительность акте творчества должен дать и нечто отличное от нее, выпадающее из простого соотношения копии и оригинала. Принцип органически слитного совмещения этих двух моментов — верности действительности и творческой фантазии художника, ведущий к рождению полноценного поэтического образа, является, по существу, одной из основных проблем художественного реализма.

Наиболее глубоко и развернутое решение этой проблемы принадлежит Белинскому. Именно идея реализма сплаивает диалектически-противоречивые моменты литературной деятельности великого критика в единое, динамически раскрывающееся мировоззрение. Если мы обратимся к статьям Белинского, целиком еще пронизанным мотивами идеалистической эстетики Гегеля, то без особого труда

<sup>15</sup> П. Кудрявцев. Собрание картин, принадлежащее г-ну Тюрину. «Московские ведомости», 1852, № 1, 1 января, стр. 10.

<sup>16</sup> «Отечественные записки», 1854. т. 94, кн. 6, отд. IV, стр. 100 (курсив мой, — Н. М.).

<sup>17</sup> А. Д. Галахов. Петр Николаевич Кудрявцев в 1842—1845 гг. «Русская старина», 1885, т. 45, стр. 64.

<sup>18</sup> «Отечественные записки», 1844, г. 37, кн. 11, отд. VI, стр. 45. Авторство Кудрявцева относительно этой рецензии и цитируемой ниже рецензии на роман «Самопожертвование» М. Воскресенского установлено В. И. Кулешовым (см. его книгу «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века» (Изд. МГУ, 1959, стр. 379—380)). В подтверждение его атрибуции отметим, что в «галаховских списках» рецензентом этих книг также назван Кудрявцев (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (в дальнейшем — ИРЛИ), Архив А. Д. Галахова, ф. 419, № 52).

<sup>19</sup> «Отечественные записки», 1844, т. 37, кн. 12, отд. VI, стр. 65.

отметим в них теоретические принципы художественного реализма, на основе которых и решается критиком интересующая нас проблема.

«Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть», — писал Беллинский в статье о комедии Грибоедова «Горе от ума» (III, 432). Конечным предметом искусства выступает здесь «истина» этой действительности, организующая ее материальное бытие идеями. В этом качестве художественный образ, отражая факт действительности, способен, однако, к не искажающей, а напротив, сущностно-верной его передаче. Развивая эту мысль, Беллинский писал: «Предмет поэзии есть действительность или истина в явлениях. Те, которые думают, что ее предмет — мечты и вымыслы никогда и нигде небывалого, кроме воображения поэта, сбиваются словами „идеал“ и „идеализирование действительности“... Идеал есть общая (абсолютная) идея, отрицающая свою общность, чтобы стать частным явлением, а ставши им, снова возвратиться к своей общности» (III, 435). Знаменитая гегелевская формула о «разумной действительности» используется критиком для утверждения, правда — опять-таки на идеалистической основе, реалистического по своей природе искусства. «Разумная действительность» для художника это прежде всего «общая (абсолютная) идея» изображаемого явления, но именно в силу этого она и может реализоваться в акте творчества не в эмпирически-случайный, а в обобщающий, типический образ.

В этих взглядах Беллинского, несмотря на всю идеалистичность философской аргументации, намечен, однако, верный путь разрешения проблемы художественного реализма. По мере того как все более мужавшая критика Беллинского захватывала в орбиту своего анализа самые важные вопросы общественной жизни, решая их с отчетливо выраженных революционно-демократических позиций, все более определялось и окончательное понимание критиком сущности реалистического искусства.

«Сближение с жизнью, с действительностью, есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы» (VI, 526), — пишет он в статье «Русская литература в 1842 году», давая несколькими строками ниже и подчеркивающую формулировку своего понимания искусства. «Идеализирование», «идеал» опять-таки выступают здесь в качестве основного условия художественного творчества. И, однако, это не прежнее, уже цитированное нами определение «идеала» как «общей (абсолютной) идеи», сохраняющей все признаки своего происхождения от идеалистической эстетики Гегеля. «Теперь под „идеалом“, — заявляет Беллинский, — разумеют... факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу» (VI, 526).

Воззрения Кудрявцева, касающиеся отношений искусства и действительности, обнаруживают несомненную близость к этим идеям Беллинского. Работавшая в одном направлении, их эстетическая мысль раскрывала смысл искусства с чисто теоретической стороны — в сущностно-аналогичных утверждениях и посылках.

В уже цитированной нами статье «Бельведер» Кудрявцев на примере искусства фламандской школы вскрывает эстетическое значение художественного образа. Нидерландское искусство в главных, организующих его принципах трактуется критиком прежде всего как искусство, изображавшее действительную жизнь и давшее на этой именно основе великолепные образцы художественного творчества. «Не вносить новые идеалы в действительность, — пишет о нидерландских художниках Кудрявцев, — но самую действительность воспроизводить в художественных идеалах (т. е. в художественных образах, — Н. М.) — было их назначением...» (I, 609). И несколько ниже он формулирует главную, встающую в этой связи перед художником, проблему: «Но какое место совершенствованию там, где все дело состоит в том, чтоб верно передать подлинник, и, следовательно, какое место здесь самому искусству? В одном рабском подражании, действительно, не состоит искусство; *душа искусства есть идеализация*. Но только бесталанность осуждена на рабское списывание подлинника; талант же и там выходит победителем, где передача оригинала остается его главной задачей. Сохранить все черты подлинника и просветлить их идеальными выражениями — в таком виде представляется задача в этой сфере искусства, и мы знаем из многих блестящих примеров, что проблема не принадлежит к числу неразрешимых» (I, 612, курсив мой, — Н. М.). Общий смысл подчеркнутого здесь принципа «идеализации» был определен выше: критик рассматривал ее как творческий процесс. В чем же в таком случае видел он конкретную специфику рожденного в этом процессе художественного образа?

Всю силу идейно-эмоциональной выразительности произведение искусства черпает, с точки зрения Кудрявцева, из единого, самой природой творчества обусловленного источника — поэтически организованной души художника, сообщающей созданным образам теплоту и обаяние подлинной жизни. «... Никакое усердие, никакая головоломная работа, — отмечает критик в одной из своих мелких рецензий 1840 года, — не в состоянии придать стиху поэзии, если ее нет в душе верси-

фикатора...»<sup>20</sup> И через 15 лет ту же мысль мы находим в его письме к М. С. Щепкину. «Я хорошо понимаю, — писал здесь Кудрявцев, — что пужен собственно сценический талант, чтобы создавать типы на сцене...», но... где, как не на дне души артиста, можно отыскать тот живой ключ, который сообщает теплоту художественным формам и вливает в них жизнь? Не говорю о силе, создающей формы, а спрашиваю о том животворном начале, которое влагает в них душу».<sup>21</sup>

Лежащее в основе приведенного рассуждения понимание художественного творчества заставляло Кудрявцева рассматривать искусство в первую очередь, со стороны заключенной в нем интеллектуально-правственной ценности. Оно же определило и его конкретные представления о сущности образного отражения реальной действительности. Материал действительности входит в сферу искусства и приобретает всю полноту своей эстетической значимости лишь в той мере, насколько он отмечен духовным началом, проишзан и просветлен творчески-разумной идеей художника. Это именно то «крещение духом», которое в эстетике Гегеля проводит грань между явленным действительности и фактом искусства. Произведение искусства является таковым «лишь постольку, — утверждает Гегель, — поскольку, порожденное в недрах человеческого духа, оно еще продолжает и теперь оставаться на почве духа, поскольку оно получило крещение духом и изображает лишь то, что образовано в сознании с духом».<sup>22</sup> Оставаясь в сфере именно этой идеи Гегеля, Кудрявцев писал в очерке «Венера Милосская»: «Таина жизни искусства есть его духовное, идеальное: отсюда и его бессмертие. Откуда духовное? Конечно, от духа художника, который, вместе со своей идеею, переносит в камень или на полотно и так сказать, часть своего собственного духа» (I, 628—629). «Жизнь, прошедшая через искусство, — замечает он в другом месте, — просветлившаяся в его идеальном свете, имеет свою необыкновенную прелесть, как бы в доказательство — не первое, а разве тысяча первое — того, что дыхание искусства само исполнено жизненной силы, что в нем перерожденная жизнь еще более приобретает в очаровании» (I, 615). Следует отметить однако, что при всей родственности этого воззрения с одним из основных принципов гегелевской эстетики оно существенно отличается от последнего: «идеальное» у Кудрявцева не восходит к «абсолютной идее», но, всегда оставаясь на вполне конкретной почве чисто человеческого, означает только и исключительно лишь интеллектуально-творческую энергию самого художника.

Таким образом, действительность, проведенная, по выражению Кудрявцева, «через призму» души художника и получившая в результате этого значение художественного образа, обладает в качестве такового двумя основными признаками: субъективной выразительностью и способностью в конкретно-чувственной форме раскрываться не только как явление, но и как сущность. Остановимся на каждом из этих пунктов в отдельности.

Момент субъективности рассматривался Кудрявцевым в качестве закономерного и неизбежного признака любого произведения искусства. «Любуясь созданием художника, — писал критик, — мы поем гимны его так называемой объективности; обманутые совершенством данной формы, мы не хотим и догадываться о величайшей субъективности этого духа, здесь присутствующей. Ибо мое мнение то, что чем выше художник или поэт, тем он субъективнее, тем более отражается в создании его собственный дух, скажу более — его личность» (I, 629). Утверждая неизбежность субъективного начала в искусстве, Кудрявцев, однако, признавал лишь такую форму его воплощения, которая вводит субъективный момент в самую ткань художественного образа, исключая тем самым всякую возможность обнаженно-дидактического или риторического его проявления. «Дух (разумеется духовная личность самого художника, — П. М.), слившийся с своею идеею» «в одну нераздельную жизнь» (I, 629), — вот что подчеркивает Кудрявцев, когда говорит о субъективности произведения искусства. Эту особенность трактовки Кудрявцевым проблемы субъективности важно отметить, так как, переключенная из чисто эстетического в план социальный, она определила, как будет отмечено ниже, его отношение к так называемому тенденциозному искусству.

С другой стороны, понимаемая таким образом субъективность художественного произведения давала Кудрявцеву возможность увидеть в фактах искусства не только эстетическую, но и историко-познавательную ценность. Не случайно Кудрявцев-историк широко использовал памятники искусства в нуждах собственно исторического анализа. Поскольку, создавая художественное произведение, автор так или иначе отмечает его чертами собственной личности, то это делает возможным и обратный процесс, т. е., говоря словами Кудрявцева, можно «воссоздать

<sup>20</sup> Леонид, или ночная лампада. Стихотворный рассказ. Соч. И. Н-ва. «Отечественные записки», 1840, т. 12, кн. 10, отд. VI, стр. 56. Авторство Кудрявцева установлено В. И. Кулешовым в указанной выше работе (стр. 374). Кудрявцев отмечен как рецензент этой книги и в «галаховских списках» (ИРЛИ, Архив А. Д. Галахова, ф. 419, № 52).

<sup>21</sup> Михаил Семенович Щепкин. 1788—1863 гг. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. СПб., 1914, стр. 301—302.

<sup>22</sup> Гегель, Сочинения, т. XII, кн. I, Соцэкиз, М., 1938, стр. 31.

в воображении разбитый образ художника по данным, которые собираются из его произведений» (I, 413—414). Развивая мысль о тесном взаимодействии творческой деятельности писателя с самой его жизнью, Кудрявцев писал в статье «Дант, его век и жизнь»: «...мы напрасно хотели бы отделить жизнь писателя от его авторской деятельности... Если уж слог сам по себе обличает человека, то чего не скажет нам о нем самое содержание его произведений?.. В строках и между строками творений Шекспира Гервинус нашел секрет протреть внутреннюю его биографию» (I, 417—418). Реставрированная таким образом личность писателя важна для исследователя не только сама по себе, но прежде всего своей историко-познавательной значимостью, возможностью рассматривать ее как закономерный результат породившей ее эпохи. «Если характер произведений, — заявляет Кудрявцев, — определяется прежде всего личностью писателя, то самая личность необходимо образуется под влиянием той среды, в которой она поставлена. Страна и век кладут свою неизгладимую печать на каждого деятеля... Тонко-проницательный Макиавель, скептический Монтань, суеверный Кальдерон, саркастический Рабле, глубокомысленный и вместе пламенный мечтатель Джордано Бруно, мистический Яков Беме и даже гениальный Шекспир — все они носят на себе явственную печать своего века, страны и народности, среди которых совершалось их воспитание и образовались понятия» (I, 420—421).

Таково в общем понимание критиком первой особенности художественного отражения действительности. Что касается второй, устанавливаемой Кудрявцевым функции художественного образа — способности охватывать предмет как некую рационально определяемую сущность, — то и это положение целиком вытекает из рассмотренного выше понятия «идеализации» и в этом отношении чрезвычайно показательны по своей близости к известному тезису Белинского: искусство — «мышление образами». На примере художественной обработки исторического предания о Гамлете Кудрявцев показывает, как на основе этого материала Шекспир создал поэтический образ необычайно глубокого философского содержания. «Однажды поняв Гамлета, — заключает свой анализ Кудрявцев, — мы поняли лучше всех философских определений одно из самых оригинальных явлений нравственной человеческой природы» (I, 552).

Произведение искусства, рассматриваемое как органическое единство эстетически значимых элементов — действия, характеров, идей и т. д., чтобы не оказаться в плену поверхностно-натуралистической интерпретации действительности, должно быть организовано художником в строгое и последовательно проводимое соответствие с внутренней логикой, «истиной» самого объекта изображения. В таком случае, не искажая действительности, художник находит для ее выражения во всех отношениях законченную и полноценную художественную форму. Рецензируя комедию Островского «Не в свои сани не садись», Кудрявцев в числе ее основных достоинств отмечает именно это умение автора владеть своим материалом. «Искусство автора состояло не в том, — пишет критик, — чтоб прикрасить данный простой материал и придать ему мнимое разнообразие выдумками своего изобретения, но в том, чтоб облечь его в художественную форму, то есть обставить его живыми лицами, мотивировать действие самую природою созданных характеров и провести его, согласно с поэтической истиною, через все положения, требуемые драматическим развитием...»<sup>23</sup> В этой трактовке «поэтическая истина», цементирующая художественное произведение в одно нераздельное целое, идентична тому пониманию «идеала» в реалистическом искусстве, которое мы находим в наиболее зрелой и по существу, итоговой статье Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Говоря о произведениях Гоголя, критик подчеркивал, что «тут все дело в типах, а идеал тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением» (X, 294—295).

Следует в этой связи отметить, что как Белинский, так и Кудрявцев, говоря о художественном изображении действительности, отнюдь не думали, что содержанием произведения непременно должна быть эмпирически конкретная, наличная действительность. Уже из самого понимания искусства как средства раскрытия внутренней закономерности явлений вытекала возможность рассматривать художественное произведение как результат активного творческого акта, равно исполняющего и фактически-конкретный материал жизни, и продукты собственно художественной фантазии, лишь бы эти последние закономерно обуславливались реальной логикой самой действительности. «...Я думаю, — замечает по этому поводу Кудрявцев в своем письме к П. В. Анненкову, — что действительность, нами видимая, не досказывает нам всего; что есть еще, кроме данных, мизерии возможные, естественно выходящие из порядка вещей, и которые по тому самому имеют право занять место в повести».<sup>24</sup>

<sup>23</sup> «Отчужденные записки», 1853, т. 87, кн. 4, отд. V, стр. 102 (курсив мой, — Н. М.).

<sup>24</sup> П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892, стр. 616.

В зависимости от различной степени творческой, «идеализирующей» фантазии художника Кудрявцев выделял в так называемом «реальном» искусстве два типа произведений. Если характерной особенностью первого, по определению критика, «художественно-натуралистического» типа является поэтическая обработка вполне конкретного материала действительности, не возвышающаяся до создания самостоятельно значимых художественных образов, то как раз наличие именно этого последнего момента, т. е. ярко выраженной активности собственно творческой фантазии художника, и будет основным признаком произведений второго типа. В рецензии на сборник стихотворений Костомарова «Ветка» (вышедший под псевдонимом «Иеремии Галки») Кудрявцев, рассматривая его как типичный пример «художественно-натуралистической» поэзии и противопоставляя творчеству Гоголя, писал: «... он (Костомаров, — *Н. М.*) везде остался верен тому национальному типу, который послужил основанием для первых его поэтических произведений. В „Ветке“ везде удержан колорит Малороссии; здесь вы видите ее синее, лазурное небо, ее широкие привольные степи, ее простой поэтический быт, ее фантастические верования и добрый, прекрасный народ, от всей души преданный воздушным созданиям своей поэтической фантазии... в его образах и лицах — те же самые черты, которые отличают беспримесных украинцев; в его красках — цвета и краски той же самой природы. Не всем же быть Гоголями и творить новый оригинальный мир при бесконечном разнообразии данного!»<sup>25</sup> Подобная точка зрения позволила Кудрявцеву выделить из всего литературного наследия Мерзлякова его песни как единственно отмеченные истинно поэтическим началом. Так же как и Костомаров, Мерзляков оказался здесь «на верном пути, запечатлев свои песни национальным характером, набросив на них колорит русской природы и так удачно слив в них свое личное чувство с чувством, которое живет в народе. Самая простота и безыскусственность их тона также очень много говорят в пользу того верного такта, которым он руководствовался в этом случае».<sup>26</sup>

К этому же типу творчества относил Кудрявцев и некоторые рассказы Ауэрбаха, например его «Босоножку», о которой писал: «История самая простая, если хотите даже немножко однообразная... Но как верно положены все краски, как чувствуется истина изображения! Других красок почти нет, кроме тех, которые дает местная природа, но они так свежи и живы, что при них забывается, что есть другие, более яркие... Натура Ауэрбаха истинно художническая...»<sup>27</sup>

В области изобразительного искусства натюрморт, ландшафт и портрет фламандской школы оцениваются Кудрявцевым также как развившиеся на принципах «художественного натурализма». Сохраняя в созданных образах всю конкретность лежащего в основе их фактического материала и не отличаясь богатством поэтической фантазии, этот вид творчества дает, однако, примеры глубоко содержательного и подлинно художественного раскрытия действительности.

Другой тип произведений критик находил в творчестве Гоголя, Шекспира, Рубенса, Тициана. Сохраняя специфику и художественные достоинства первых, названные авторы сумели вместе с тем подняться на более высокую ступень искусства; их творения отмечены мощью творческой фантазии, глубиной обобщающей мысли и необычайной жизненностью и типичностью созданных образов.

Целиком опираясь на действительность, художнически проникновенно изображая противоречивую многогранность ее, Гоголь, подчеркивает Кудрявцев, обладал «высоким талантом» «творить новый оригинальный мир», модифицируя конкретный материал жизни в типичный и вместе с тем глубоко индивидуальный художественный образ. В созданиях Гоголя критик находил «удивительную прозрачность в характерах... сквозь которую как будто видишь всего человека, все его прошлое — воспитание, привычки, наклонности».<sup>28</sup> Отводя упреки критики в адрес Островского, простотой своих комедий якобы снижавшего их художественное достоинство, Кудрявцев на примере гоголевского «Ревизора» вновь подчеркивает важность «действительной основы», нисколько не стесняющей творческой фантазии художника. «Эта кажущаяся легкость поэтической производительности, — пишет он. — способна, впрочем, обмануть лишь самую неопытную мысль. Мысль „Ревизора“ взята из такого же источника (из обыденной жизни, — *Н. М.*), а между тем основанная на ней пьеса остается поразительнейшим памятником творческой способности своего автора».<sup>29</sup> В произведениях Гоголя Кудрявцев находил не только исключительную энергию и богатство поэтической фантазии; в его сознании они прочно ассоциировались с идеей гуманистического содержания искусства. Именно

<sup>25</sup> «Отечественные записки», 1840, т. 12, кн. 10, отд. VI, стр. 55. Авторство Кудрявцева установлено В. И. Кулеповым в указанной выше книге (стр. 374). В списках Галахова в качестве рецензента сборника Костомарова также помечен Кудрявцев (ИРЛИ, Архив А. Д. Галахова, ф. 419, № 52).

<sup>26</sup> «Литературная газета», 1845, № 12, 29 марта, стр. 205—206.

<sup>27</sup> От Берлина до Вены. «Русский вестник», 1857, т. 7, «Современная летопись» стр. 13.

<sup>28</sup> «Отечественные записки», 1853, т. 87, кн. 4, отд. V, стр. 106.

<sup>29</sup> Там же, стр. 102.

это, по мнению критика, высказанному в уже цитированном письме к М. С. Щепкину, объединяло творчество двух великих мастеров русского реалистического искусства, — артиста и писателя. «В игре Щепкина, — пишет Кудрявцев, — начная со Скупого и оканчивая хоть Матросом, мы всегда и во всем слышали человека. Недаром в мыслях наших имя Щепкина часто соединяется с именем Гоголя. Если наш любимый художник-писатель велик был особенно этим умением подмечать искры человеческого чувства во всяком сколько-нибудь человеческом образе, то наш любимый артист никогда не отставал от него в умении — по его данным — воспроизводить их на сцене».<sup>30</sup> Для Кудрявцева эта особенность таланта Гоголя являлась выражением той стихии субъективного мировоззрения художника, без которой, как мы видели, он не представлял себе подлинного искусства. На эту черту гоголевских творений, впервые, как известно, указал Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды»: «В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор. Личности поэта в ней не видно только по паружности; но его субъективное созерцание жизни, как *argüere-rensée* непосредственно присутствует в ней, и из-за животных, искаженных лиц, выведенных в комедии, мерещатся вам другие лица, прекрасные и человеческие, и смех ваш отзывается не веселостью, а горечью и болезненностью... В комедии жизнь для того показывается нам такою, как она есть, чтоб навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть. Превосходнейший образец художественной комедии представляет собою „Ревизор“ Гоголя» (V, 60—62). В параллель этой мысли Белинского Кудрявцев замечает: «Гоголь раскрыл нам еще одну важную сторону комического смеха, — и кто знает игру Щепкина не по слуху, для того слова нашего великого писателя не просто прекрасная теория. Не один зритель — мы в том уверены — уходя из театра, где он посмеялся над человеческою слабостью, уносил с собою в душе чистый и возвышенный идеал, вызванный противоположным явлением на сцене...»<sup>31</sup>

## 2

Всем вышесказанным определяется, в главных своих особенностях, сущность воззрений Кудрявцева на процесс творчества в реалистическом, по преимуществу направлении искусства. Мы знаем однако, что, с точки зрения Кудрявцева, процесс творчества может идти и в другом направлении, классическим примером которого служили для него лучшие образцы греческой пластики, художественные шедевры итальянского Ренессанса. В этом случае художник «начинает, — по выражению Кудрявцева, — прямо с идеала», реализуя содержание его в чувственно воспринимаемых, гармонически уравновешенных художественных формах. В первом случае, заявляет критик, художник творит «из материала действительности», во втором — «из материала идеи». Характерным, поясняющим мысль Кудрявцева примером может служить его оригинальное объяснение разницы, существующей между светотенью у Корреджио и таковой же у Рембрандта. Целиком обязанная своим происхождением художественной идее самого мастера, светотень Корреджио не имеет эквивалента в реальной действительности, тогда как у Рембрандта она легко обнаруживает связь с этой последней. «... У Корреджио, — пишет Кудрявцев, — светотень по началу своему есть также художественный идеал: оттого так велико ее очарование и так трудно, если не совсем невозможно, подражание ей. Колорит Рембрандта не имеет таких глубоких корней в идее: он возник более внешним образом; он, так сказать, пойман, схвачен с самой природы, и потому механическое подражание ему гораздо легче и доступно даже не для таланта» (I, 608).

Сущность подобной трактовки итальянского искусства можно проиллюстрировать авторпризанием одного из тех художников, на анализе творчества которых Кудрявцев и основывает свои выводы. В письме к графу Кастильоне Рафаэль, определяя основной принцип своего творчества, писал: «Для того чтобы написать прекрасную женщину... надо было бы мне видеть множество прекрасных женщин... но так как... прекрасных женщин и истинных депителей мало, то я беру в вожатые себе некую идею...»<sup>32</sup>

«Идеал» как нечто выпадающее из реально возможных фактов действительности, но, как увидим ниже, не порывающее, а лишь своеобразно модифицирующее связь с последней — таков центральный момент понимания Кудрявцевым так называемого «идеального» искусства. В сформулированном положении заключено, таким образом, два пункта, ответ на которые и будет вместе с тем окончательной расшифровкой проблемы «идеального» искусства в эстетических взглядах Кудрявцева: сохраняет ли оно, это направление творчества, связь с жизнью, с действительностью и если да, то в чем в таком случае сущность этой связи, каковы худо-

<sup>30</sup> Михаил Семенович Щепкин, стр. 303.

<sup>31</sup> Там же, стр. 301.

<sup>32</sup> История западноевропейского искусства (III—XX вв.). Изд. «Искусство», Л.—М., 1940, стр. 161.



жественные формы ее реализации? Положительный ответ на первый вопрос предопределен не только многочисленными конкретными высказываниями критика, но и характером его эстетического мировоззрения в целом. Имманентного, замкнутого в себе искусства, теряющего всякую координацию с реальным многообразием действительной жизни, Кудрявцев не признавал, отвергая даже самую возможность его. Более того, и мы уже неоднократно подчеркивали это, единственную ценность искусства он видел в его функции образного раскрытия мира, со всей решительностью выдвигая критерий «современности» художественного произведения. Эта мысль о связи искусства — в том числе и «идеального» его направления — с действительностью с предельной категоричностью высказана Кудрявцевым и в одном из его «Писем из Парижа». «... Думаю я, — заявляет критик, — каковы бы ни были высшие наития искусства, вырастает оно всегда на действительной почве, и идеальности абсолютно невозможные, те, которых не могла бы вместить природа человеческая ни настоящего времени, ни веков прошедших. — такие идеальности, если бы и остановили наше внимание на минуту, никогда не могли бы привлечь нашей любви к себе. Есть в нашем чувстве это верное чутье жизни, которого обмануть нельзя... оно... всегда почти умеет отличить в нем (в искусстве, — Н. М.) истинный пульс жизни от ее призрака».<sup>33</sup>

Итак, Кудрявцев и это «идеальное» направление искусства ставит в самые прочные отношения с действительной жизнью.

Каков характер этого отношения?

Разбирая в одной из своих статей рафаэлевское «Преображение», Луначарский писал по поводу изображенной в нем фигуры женщины: «Красота этой женщины... превосходит возможное в действительности, это какая-то метафизическая красота, но отнюдь не духовная, не ангельская, не мистическая; наоборот, нельзя быть более роскошно-плотским существом, чем эта страдающая в своем материальстве женщина».<sup>34</sup> Эстетический смысл этого замечания, позволяющий соотнести его с ходом мысли Кудрявцева, заключается в двух характерных моментах: выход «идеального» искусства за грань «возможного в действительности», с одной стороны, и в то же время художественная ассимиляция им этой действительности — с другой. Объяснимся. Если поэтический образ, созданный на путях «реального» направления искусства, может рассматриваться как художественный эквивалент объективно существующей действительности, то в искусстве «идеальном» он утрачивает это значение эквивалентности, приобретая взамен другое качество — качество «образца», «идеала», отличающегося от подлинной действительности своим законченным совершенством. Те потенции совершенствования и развития, которые не могут осуществиться в реальной действительности, в искусстве «идеальном» реализуются художественной волей автора. В этом именно смысле следует понимать слова Кудрявцева о том, что итальянское искусство «вносит новые идеалы в действительность», что оно «очищено от... наивной „человечности“, которая так сильно проступает во всех публичных Рубенса» (I, 614).

Но преступая границы «возможной действительности», художник, однако, остается верен *идее* этой действительности, развертывая идеальный мир своих созданий в плоскости реально действующих законов наблюдаемой жизни, отражая последнюю в идеально-правдивых художественных образах. Пропитанные мироощущением самого автора, «согретые огнем внутренним», эти образы приобретают необычайную силу художественной выразительности, красоту и убедительность подлинной жизни. Идеальные создания греческой пластики, так же как и шедевры итальянского Возрождения, воспринимались Кудрявцевым в конечном итоге как непревзойденные образцы глубоко правдивого, жизненно-убедительного искусства. Он умел и любил находить в них тот «истинный пульс жизни», биение которого служило для него верным признаком эстетической ценности художественного произведения. «Если только красота не чужое твоему природному чувству, — пишет он в своем очерке «Венера Милосская», — если ты видел и заметил ее в жизни, ступай прямо, без всякого ухищрения, к этому прекрасному образу; не только ты почувствуешь и, если хочешь, поймешь эту красоту, — он лучше многих руководств введет тебя в тайны древнего искусства» (I, 627). И, продолжая свое описание, восклицает: «Я не знаю лучшей формы для выражения мужественной грации — грации, облегающей полноту крепких, свежих спл... Венера знает красоту свою и все ее могущество, но она не может ни драпироваться ею, ни кокетничать; великая матрона в полном развитии женственных сил, она ни самой юной харите не может позавидовать в грациозности форм!» (I, 630—631).

Таково в общем понимание Кудрявцевым «идеального искусства». Он считал его высшим типом творческой способности и, следуя своему коренному воззрению на искусство как на художественно оформленный результат «идеализирующего

<sup>33</sup> Письма из Парижа. Письмо второе. «Отечественные записки», 1847, т. 52, кн. 5, отд. VIII, стр. 36 (курсив мой, — Н. М.).

<sup>34</sup> А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. Изд. «Искусство». М.—Л., 1941, стр. 179 (курсив мой, — Н. М.).

процесса», логически заключал: «...остаться при одних картинах и сценах жизни, как она есть перед нашими глазами, мало для искусства: высшим цветом искусства всегда останется идеал, и в этом отношении фламандская школа всегда будет идти позади итальянской».<sup>35</sup>

Делая этот вывод, Кудрявцев, однако, относил в прошлое возможность «идеального» искусства в его чистом, последовательно выдержанном виде. Классические образцы этого типа, оставленные нам античностью и итальянским Ренессансом, практически неповторимы в условиях современности. «Художник нашего времени, — писал Кудрявцев, — пойдет ли искать своего вдохновения в той же сфере, откуда почерпали его Рафаэли, Винчи, Корреджио — не говоря уже о Скопасе, Праксителях?» Попытки в этом роде производил на Кудрявцева впечатление «болезненной аффектации произвести нечто равное великому».<sup>36</sup> Для современного искусства Кудрявцев считал типичным реалистическую устремленность его не исключаящую, однако, возможности «идеальных» моментов творчества.

## 3

Концепция Кудрявцева о двух направлениях художественного творчества, несмотря на ограниченность отдельных ее моментов, безусловно служила теоретическому обоснованию принципов реалистического искусства. Этой же направленностью отмечено решение им и ряда других, более частных вопросов эстетики. Одним из них является вопрос о «сознательном» и «бессознательном» в искусстве. Решение этой проблемы Кудрявцевым сводится, на первый взгляд, к утверждению доминирующего значения бессознательно-интуитивных начал творчества, ограничивающих активность сознательной мысли художника. Он говорит о *вдохновении* как главном условии всякой художественной производительности. Вдохновение — удел гения, таланта; только оно способно вырвать художника из прозаического по своей сущности мира рассудочных отношений и отметить его произведения печатью истинной поэзии. Оценивая Мерзлякова как поэта, Кудрявцев писал: «...за недостатком таланта и свойственного ему вдохновения истинной поэзии здесь не могло быть: оставалось место разве только стихотворству».<sup>37</sup> Исключающие друг друга моменты вдохновения и прозаического расчета приобретают у критика значение исходных пунктов в оценке поэтического произведения: отсутствие первого и преобладание второго лишает произведение художественной выразительности, оставляя ему в лучшем случае сомнительное достоинство чисто формального совершенства. Да и это последнее не всегда удерживается, выветривается и деградирует. К такому именно результату пришла, по мнению Кудрявцева, поэзия Языкова. Он пишет по этому поводу: «Нет, много изменилась муза г. Языкова от времени! Понятно, впрочем: с летамы вдохновение выдохлось, жар, кипевший в крови, простыл, — остались только воспоминания».<sup>38</sup> «Великолепная знаменитость» Хераскова также была, с точки зрения Кудрявцева, основана на «неуменье (тогдашней критики, — Н. М.) различать самый прозаический труд от вдохновения».<sup>39</sup> Этой особенностью эстетических оценок Кудрявцева легко объясняется и столь часто повторяемое в его критике противопоставление творчества и рефлексии. Редко уживаясь в одном авторе, эти начала решительно противостоят друг другу, причем одно из них неизбежно подчиняет себе другое. По этой именно причине критические попытки Жуковского не могли развиваться в нечто большее, ибо он, поясняет свою мысль Кудрявцев, «был по природе своей поэт, а не критик — две функции, которые очень редко совмещаются в одном и том же лице, как творчество и рефлексия».<sup>40</sup> Характерно в этой связи наличие указанного противопоставления (творчество—рефлексия) в оценке Софокла. Высокое художественное совершенство «Эдипа», глубокое философское содержание его, по мнению Кудрявцева, ни в коей мере не причастно сознательно направленной, философски анализирующей мысли автора — оно целиком результат непосредственного, творческого, исключительно художественного по своей природе таланта. Кудрявцев пишет: «Говоря, что Софокл напел в лице Эдипа образ, который мог служить для его мысли самым полным выражением, мы можем быть не совсем точно выразили нашу собственную мысль. Мы вовсе не хотели сказать, употребляя этот столь

<sup>35</sup> Письма из Парижа. Письмо третье. «Отечественные записки», 1847, т. 52, отд. VIII, стр. 38—39.

<sup>36</sup> Там же, стр. 37.

<sup>37</sup> «Литературная газета», 1845, № 12, 29 марта, стр. 203—204.

<sup>38</sup> Стихотворения Н. М. Языкова. «Отечественные записки», 1844, т. 37, кн. 11, отд. VI, стр. 13. Авторство Кудрявцева установлено В. И. Кулешовым в указанной книге (стр. 379). См. также: «Русский вестник», 1858, т. 13, стр. 640; ИРЛИ, Архив А. Д. Галахова, ф. 419, № 52; Письма Петра Николаевича Кудрявцева из-за границы. «Русская мысль», 1898, кн. 1, отд. IX, стр. 12.

<sup>39</sup> «Литературная газета», 1845, № 15, 26 апреля, стр. 264.

<sup>40</sup> Там же, № 12, 26 марта, стр. 206.

обыкновенный оборот речи, что Софокл дошел до своего выбора посредством ясного сознания одной из важнейших целей искусства» (I, 555). Этот момент особенно подчеркивается критиком. «... В произведениях Софокла, — пишет он, — мы видим плод деятельности столько же философической, сколько и поэтической. Наше убеждение то, что натура Софокла, как и вся его деятельность, есть чисто художническая без всякой посторонней примеси» (I, 555).

Художественная деятельность, отмеченная преобладанием рассудочного начала, никогда не достигает той силы эмоциональной выразительности и внутреннего напряжения, которая свойственна непосредственно творческому, вдохновенному порыву души художника. Она воспринималась Кудрявцевым как «внешнее искусство», лишь создающее иллюзию глубокого внутреннего чувства. Момент рефлексии рассматривался Кудрявцевым не только как «посторонняя примесь» в творческом акте, но и как начало, тормозящее самый процесс эстетического восприятия художественного произведения. Он говорил о таком усвоении произведения искусства, при котором «никакая рефлексия не нарушает... внимания» (I, 547), о «наслаждении им полным, живым, непосредственным» (I, 626). По-настоящему понять и оценить художественное произведение, значит прежде всего «восчувствовать» его. «Бывает так, — писал Кудрявцев, — что вослед за мужественным талантом поэзия иногда как-будто забегает вперед в сравнении с жизнью: тогда она бывает непонята, или понята только внешним образом, но не восчувствована».<sup>41</sup>

Можно ли, однако, сказать, что Кудрявцев выбрасывал из поэтического творчества всякую возможность сознательно направленной мысли автора. Безусловно нет. Требование от художественного произведения серьезного идейного содержания, неизбежно предполагающего глубину и богатство авторской мысли, неизменно выдвигались Кудрявцевым на всем протяжении его литературно-критической деятельности в качестве основного условия искусства. «В поэзию свет идеи должен проникнуть тем более, — писал он, — что она употребляет средством своим слово, которого сила и достоинство ценятся в наше время может быть более, нежели когда-нибудь, и которое, однако, без мысли есть звук пустой».<sup>42</sup> Вопрос о роли сознательного размышления в творческой деятельности художника сводится, таким образом, к выяснению самой специфики этого «проникновения идеи» в художественное произведение.

Чисто рациональное постижение объекта художественного изображения *предшествует*, с точки зрения Кудрявцева, собственно творческому акту, определяя вместе с тем и саму возможность последнего. Общая культура мысли, четкая осознанность идейных стремлений, соединенная с тщательным и глубоким изучением предмета, образуют, по Кудрявцеву, первое и самое необходимое условие художественного творчества. Без этой основы результат его — «звук пустой». «Еще прежде творчества требуется участие мысли, — пишет Кудрявцев. — Мы разумеем образованную мысль человека нашего времени, которой доступны все человеческие положения, какому бы веку или времени они ни принадлежали...»<sup>43</sup> В этой связи стоит и высказывание Кудрявцева о том, что поэзия «должна быть, паравне со всеми другими способностями, воспитана в школе современных идей и, проникнувшись их содержанием, отражать разумный свет их в самых своих созданиях».<sup>44</sup>

Самый акт творчества в таком случае можно рассматривать как своеобразную трансформацию сознательных идей автора, приобретающих характер художественных обобщений. Подчеркивая исключительное значение этого момента, Кудрявцев пишет: «... выше всего в художнической производительности — самое творчество, т. е. тот процесс, посредством которого отдельные лучи мысли, добытые порознь, слагаются в один ясный и определенный образ с особенным индивидуальным выражением».<sup>45</sup> Вследствие этого понятие «вдохновения» сводится к определенной настроенности души художника, способного в отдельные моменты к особенно ин-

<sup>41</sup> «Отечественные записки», 1844, т. 36, кн. 10, отд. VI, стр. 39 (курсив мой. — П. М.).

<sup>42</sup> Там же, стр. 40.

<sup>43</sup> Письма в провинцию. Письмо III. «Московские ведомости», 1854, № 37, 27 марта, стр. 146 (курсив мой, — П. М.).

<sup>44</sup> «Отечественные записки», 1844, т. 36, кн. 10, отд. VI, стр. 40. Нельзя не заметить в этих высказываниях Кудрявцева любопытной аналогии некоторым замечаниям Гегеля в его «Лекциях по эстетике». «... Только посредством изучения, — читаем мы здесь, — художник осознает это содержание (т. е. содержание своих произведений, — П. М.) и приобретает материал и содержание своих замыслов». И далее: «... ум и чувство гения сами должны быть углублены и многообразно обогащены душевными переживаниями, опытом и размышлением раньше, чем он будет в состоянии создать зрелое, богатое содержанием и завершенное произведение» (Гегель, Сочинения, т. XII, кн. I, стр. 30).

<sup>45</sup> Письма в провинцию. Письмо III. «Московские ведомости», 1854, № 37, 27 марта, стр. 146.

тенсивной творческой деятельности. Оно не имеет ничего общего с тем «романтическим» вдохновением, которое Белинский сравнивал с состоянием «пифии, в судорогах криволинейной на священном треножнике».

Что касается самих психологических основ творчества, то здесь Кудрявцев отказывается от каких бы то ни было объяснений, считая этот момент недоступным для логического анализа. «Но каким образом, — пишет он, — то, что обыкновенный ум знает только как простую мысль, или что наука постигает только в абстракте, самобытно явится в голове поэта как живой образ и отсюда перейдет в том же виде в его сознание, — это уже тайна его, тайна поэта-художника».<sup>46</sup> Эту же мысль, отводящую всякие попытки эмпирического раскрытия сущности творческого акта, глубоко корнящегося в духовной личности самого художника, Кудрявцев повторяет и в своем очерке о Венере Милосской. «Тайны процесса, — отмечает критик, — посредством которого художник влагает в мрамор часть своего собственного духа, мы не знаем: это значит, что нельзя взять идею в руки и разлагать ее пальцами, как хотели бы иные» (I, 629). Совершенно очевидным является в этой связи для Кудрявцева лишь одно, главное условие: идея в художественном произведении должна быть и выражена художественно, т. е. в форме конкретного, чувственно воспринимаемого образа. Только получив неотразимую силу глубоко прочувствованного убеждения, идея может совершить переход в образный мир искусства. От художника требуется не только головное, но и чувственно-эмоциональное освоение мира. «В таком случае... — заявляет критик, — поэт выскажет ее (т. е. идею, — Н. М.) как свое собственное убеждение, свой задушевный идеал, составляющий часть его собственной духовной жизни, и выскажет ее в том самом образе, в котором представит ее фантазия, потому что в области поэзии идея может явиться только воплощенной в образ».<sup>47</sup>

Мы видим таким образом, что понимание Кудрявцевым сущности художественного процесса столь диалектично и широко, что не только не исключает сознательно направленной мысли автора, но, наоборот, предполагает эту последнюю в качестве первого условия творчества. Просветительская вера в силу и преобразующую активность разума, собственная Кудрявцеву как ученому-историку, составляла его и в произведении искусства ценить глубину и содержание мысли. В отдельных случаях, оправдываемых конкретными условиями культурно-исторического развития, Кудрявцев допускал даже и прямое вторжение «отвлеченной мысли в поэтическое произведение». Он писал о «Новой жизни» Данте: «Удивительное соединение... высокого поэтического воодушевления с замечательным даром мысли и анализа! Оно дает поэту новое право на уважение со стороны позднейших поколений. Нам не может быть не симпатична его деятельность, ибо поэтический энтузиазм дружится в ней с разумною мыслью» (I, 508).

Отстаивание Кудрявцевым роли и значения «разумной мысли», этого последнего момента всякой художественной деятельности, заранее предполагает признание им общественно-социальной тенденциозности искусства. В той же статье о Данте, давая очерк развития ранней итальянской поэзии, Кудрявцев так именно и расценивает «партийную» направленность ее, отражающую всю напряженность социальной обстановки Италии того времени. «Гвельфские или гибеллинские симпатии, — пишет он, — естественно отзывались и в поэзии; цвет партий отражался частью и на искусстве. *Все это в порядке вещей...*» (I, 482; курсив мой. — Н. М.). А несколько ниже Кудрявцев заявляет еще более определенно: «...вражда политических партий была та самая яркая сторона итальянской действительности, которая сильнее всего давала себя чувствовать в зарождающейся литературе» (I, 484). Этими утверждениями Кудрявцев исключает всякую возможность «чистого», общественно незаинтересованного искусства и признает за художником право активного вмешательства во все явления современной ему общественно-политической жизни. Искусство в его глазах — «могущественное орудие для действия на общественное мнение» (I, 466), а Данте не «газетчик», как презрительно отзывался о нем Ламаргини, а «великий поэт, отражающий в своих творениях свою современность».<sup>48</sup> Признавая неизбежность тенденциозных моментов искусства, Кудрявцев, однако, рассматривал их в качестве органических элементов произведения, подчиняющихся общим законам эмоционально-образной природы художественного творчества. Тенденция не должна разрушать художественной ткани произведения. Передавая субъективную устремленность художника, она пропихивает каждый созданный им образ и, следовательно, перестает быть только лишь теоретически-отвлеченным выражением авторской мысли. Мысль переходит в образ, тенденция в живую, эстетически действую стихию искусства. Ярким примером такой художественно реализованной тенденции Кудрявцев считал в области изобразительного искусства творчество великого мастера Ренессанса Микеланджело. «Душа его была глубоко патристическая. — писал Кудрявцев, — он носил в ней все те раны

<sup>46</sup> «Отечественные записки», 1844, т. 36, кн. 10, отд. VI, стр. 40.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Письма из Флоренции. «Русский вестник», 1857, т. 7, «Современная летопись», стр. 181.

которыми болела Италия уже не одно столетие... работал ли он по воле папы в Ватиканском дворце, или исполнял какой заказ Медичисов в самой Флоренции, всякий образ принимал на себя отпечаток его грустной мысли об Италии» (II, 466).

Не трудно заметить, что подобное понимание тенденциозности непосредственно примыкает к эстетическим утверждениям критики Белинского. И, однако, принцип художественности, пусть и включающий в себя моменты общественной значимости искусства, все-таки оставался для Кудрявцева главным критерием его эстетических оценок. Как бы глубока и значительна ни была идейная устремленность автора, если она не находила, по мнению критика, адекватной художественной формы, произведение, его рожденное, вызывало у Кудрявцева только отрицательную оценку.<sup>49</sup> Для Белинского, все отчетливее превращавшего критику в одно из средств борьбы с самодержавно-крепостническим строем России, критерий художественности терял самодовлеющее значение и на первый план все более выдвигались «критические», общественно-тенденциозные стороны произведения, могущие подчас и не отвечать эстетическим требованиям, теоретически признаваемым самим критиком.

## 4

Развиваемые Кудрявцевым взгляды на искусство с достаточной убедительностью обнаруживают общность с основными моментами эстетики Белинского. Общность эта выражается не только в совпадении отдельных, конкретно сформулированных положений, но — и это главное — в самом направлении их эстетической мысли.

Решение проблем искусства в духе строго теоретического анализа, вне учета корректирующих результаты этого анализа конкретных условий общественно-политической жизни было чуждо не только Белинскому, но и Кудрявцеву. Но коль скоро вступал в силу момент социальной роли искусства, то с полной очевидностью обнаруживалась разница двух идеологий: революционера-демократа Белинского, с одной стороны, и либерала Кудрявцева — с другой.

Белинский все определеннее и настойчивее обращается к «непосредственным фактам жизни». Рассудочная отвлеченность и общие рассуждения меньше всего способны были удовлетворить его практически деятельную натуру. «Я бросаю, — писал он В. П. Боткину, — абстрактные общности, хочу говорить о жизни по факту, о котором идет дело» (XI, 581). Идея «социальности», идея служебной по отношению к обществу роли искусства начинает занимать в критике Белинского центральное место. В столь часто цитируемом месте письма к Боткину Белинский заявляет по поводу прочитанной повести: «Для меня дело — в деле. Главное, чтобы она вызвала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели и вовсе без поэзии и творчества, — она для меня тем не менее интересна, и я ее не читаю, а пожирю» (XII, 445). В силу умеренно-либерального характера политических воззрений Кудрявцева подобное отношение к искусству было для него принципиально чуждым и недоступным. Грань, отделяющая чисто художественные произведения от произведений более или менее публицистически тенденциозных, никогда не уничтожалась в сознании Кудрявцева, усматривавшего в случаях последнего рода «примесь посторонних идей, песвойственных искусству в строгом смысле слова»<sup>50</sup> «Рожденный, — по выражению Белинского, — для кабинетной жизни», Кудрявцев нередко и в свои статьи вносил элементы академически ученой беспристрастности и чисто теоретизирующего интереса, уделяя в то же время большое внимание сравнительно далеким от современности темам искусства.

«... Статья ваша о Бельведере умна и хороша», — писал Белинский и тут же добавлял: «... но о таких предметах, как живопись, теперь так странно читать такие длинные статьи: так думают многие» (XII, 280—281).

Либерально-профессорская ограниченность эстетических взглядов Кудрявцева особенно ярко обнаруживается в вопросе о так называемых «крайностях» натуральной школы. Если Белинский принимал эти «крайности», оравдывая художественное несовершенство рядовых произведений натуральной школы социальной значимостью поставленных в них вопросов, то Кудрявцев резко и последовательно восставал против, как он выражался, «циничского элемента изображений»<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Ср., например, его замечание в статье о комедии «Бедность не порок» Островского: «Что ни говорите о литературной критике, а она с гораздо большей приятностью остановится на зрелом произведении, хотя бы самого малого объема, чем на скороспелых произведениях скороспелой литературной рутини, хотя бы даже они вмещали в себе много общепольного материала» («Отечественные записки», 1854, т. 94, кн. 6, отд. IV, стр. 80).

<sup>50</sup> От Берлина до Вены. «Русский вестник», 1857, т. 7, «Современная летопись», стр. 13.

<sup>51</sup> «Отечественные записки», 1853, т. 87, кн. 4, отд. V, стр. 103.

В этой связи весьма показательно сопоставление конкретных высказываний обоих критиков. Так, Белинский писал: «Разумеется, нельзя, чтобы все обвинения против натуральной школы были положительно ложны, а она во всем была непогрешительно права. Но если бы ее преобладающее отрицательное направление и было одностороннею крайностию, — и в этом есть своя польза, свое добро: привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда придет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически» (X, 16—17). Неспособный с этой точки зрения взглянуть на сущность художественных недостатков натуральной школы, Кудрявцев решительно исключал ее «крайности» из области искусства. Давал себя чувствовать в этом вопросе и личный вкус, всегда присутствующий в его литературно-критических оценках. Вестужев-Рюмин писал по этому поводу о Кудрявцеве: «... повести его были отрицательного направления, хотя отрицание их выражалось в иной форме, чем позднейшее отрицание: грубо грязных картин не любил изящный Кудрявцев. По поводу одной повести он сказал в рецензии: „когда публика паша лакомится таким неопрятным блюдом, как «Адам Адамович» и т. д.“»<sup>52</sup>

Появившаяся в 1854 году комедия Островского «Бедность не порок» дала Кудрявцеву возможность высказаться решительно и определенно. Связывая натуралистические, по его мнению, моменты комедии и, в первую очередь, «пьяную фигуру какого-нибудь Торцова» с приемами натуральной школы, Кудрявцев пишет: «Безусловные почитатели таланта г. Островского, которые, кажется, готовы принять каждое движение его пера за новый успех русской литературы, называют Любима Торцова „новым ее словом“ (имеется в виду критика А. П. Григорьева, — Н. М.). Рассматривая это действительно небывалое литературное явление в тесной связи с тем, что ему непосредственно предшествовало, мы скорее приходим к той мысли, что оно не первое, а разве „последнее слово“ давно существовавшего направления в нашей литературе. Далее идти, кажется, уже нельзя: самые грязные стороны действительности не только списаны подлинными ее красками, но и возведены в достоинство идеалов. Все это могло случиться лишь при крайнем упадке чистого вкуса и при совершенном забвении лучших преданий доброго старого времени»<sup>53</sup>

Оборотной стороной подобных оценок Кудрявцева являлось отставание им принципа умеренной, художественно правдивой идеализации действительности. Белинский подозрительно относился к попыткам подобного рода, справедливо видя в них тенденцию «приукрашивания» действительности.

Кудрявцеву дело представлялось иначе. «Идеальные» моменты современной литературы расценивались им как противовес «крайностям» натуральной школы и в качестве таковых противопоставлялись этим последним. Разбирая образ Русакова в комедии Островского «Не в свои сани не садись», Кудрявцев писал: «... откуда ни подойти к Русакову, отовсюду виден „человек“. В упрек ему, как характеру, можно сказать, разве одно, что он слишком идеален, что он скорее принадлежит к числу искомым характеров, нежели тех, с какими обыкновенно приходится встречаться в жизни. Что ж! Идеальное направление вовсе не лишнее в литературе, когда в ней так часто встречаешь списывание грязных сторон действительной жизни. Идеальное направление облагораживает литературу; оно лучшее противодействие распространяющемуся в ней дичиескому элементу изображений»<sup>54</sup>

Рассказы упоминаемого выше Ауэрбаха были также симпатичны Кудрявцеву благодаря присутствующему в них «идеальному» моменту. Он находил в них «сердечную теплоту, ... гуманное чувство и соединенный с ним идеальный оттенок который придает самым простым вещам, к которым только прикоснется рука художника, невыразимую прелесть»<sup>55</sup>

<sup>52</sup> К. Вестужев-Рюмин. Степан Васильевич Ешевский. Биографический очерк. В кн.: С. В. Ешевский, Сочинения, ч. I, М., 1870, стр. XXV («Адам Адамыч» — повесть М. Л. Михайлова).

<sup>53</sup> «Отечественные записки», 1854, т. 94, кн. 6, отд. IV, стр. 101.

<sup>54</sup> Там же, 1853, т. 87, кн. 4, отд. V, стр. 103.

<sup>55</sup> От Берлина до Вены. «Русский вестник», 1857, т. 7, «Современная летопись», стр. 13. Мелкий, но характерный штрих: симпатии Кудрявцева к Ауэрбаху разделял и И. С. Тургенев, имевший по этому поводу горячий спор с Чернышевским, которому решительно не нравились рассказы этого автора. Он находил его «не служающим переводом в „Современнике“, видя в нем «жеманника, пресного и скучного» (см. «Воспоминания об отношениях Тургенева к Добролюбову и о разрыве дружбы между Тургеневым и Некрасовым» в кн.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 732). Типичная для рассказов Ауэрбаха идеализация деревенского быта, находившая свое оправдание в эстетических взглядах либерально настроенных Кудрявцева и Тургенева, была, очевидно, чужда принципам революционно-демократической эстетики Белинского и развивавшего его взгляды Н. Г. Чернышевского.

Литературно-эстетические позиции Кудрявцева, как мы видели, были родственны многим сторонам критики Белинского. Враждебность (хотя и пассивная у Кудрявцева) каким бы то ни было формам общественно-политического и духовного обскурантизма, отстаивание теоретических принципов художественного реализма, с его требованиями прогрессивного идейного содержания, современной проблематики и глубокого гражданского чувства, отрицание риторической напыщенности, неестественности и фальши и, наконец, подлинно научный историзм при анализе явлений литературы и искусства — всеми этими чертами отмечена (хоть и не в равной степени) литературная деятельность обоих критиков. Как и для Белинского, для Кудрявцева, считавшего «дело политического воспитания общества в настоящее время... столь же важным, как и чисто научную деятельность»,<sup>56</sup> характерна постоянная обращенность к вопросам текущей политической жизни — русской и европейской.

В первые годы существования «Русского вестника», когда этот журнал был еще далек от махрово-реакционного направления, приданного ему впоследствии Катковым, Кудрявцев вел в нем, вплоть до самой смерти, «Политическое обозрение», пользовавшееся симпатией прогрессивно настроенных слоев общества.

Один из современников пишет в своих студенческих воспоминаниях: «Мы тогда зачитывались вообще всеми статьями, помещавшимися в этом либеральном журнале, и особенно любили читать статьи „Политического отдела“, которым завывал П. Кудрявцев».<sup>57</sup> Добролюбов, таким образом, имел все основания отнести Кудрявцева к людям, бывшим «полезными двигателями нашей общественной образованности», которых «наука интересуется... не исключительно сама по себе, не своим абсолютным величием и отвлеченною красотой, а своим отношением к жизни и реальным своим значением».<sup>58</sup>

Г. Я. ГАЛАГАН

## ОКРУЖЕНИЕ МОЛОДОГО Л. ТОЛСТОГО

Путь автора к его первому произведению всегда вызывает закономерный интерес, но лишь в редких случаях привлекает столь пристальное внимание, как путь раннего Толстого. И это понятно: с появлением «Детства» в литературу пришел уже сложившийся художник, состоялось знакомство с личностью исключительной. Эволюция духовной жизни Толстого второй половины 40-х — начала 50-х годов таит в себе ключ к пониманию последующего творчества. В центре его исканий этого периода стоял вопрос о нравственном совершенствовании личности, генетически восходящий к философии прошлого и, в частности, к просветительскому учению о «естественной нравственности». Размышления об общем благе, добре и зле, общепольном как критерии нравственной ценности, познании и самопознании были свойственны в 40-е годы многим представителям общественно-литературной мысли. Преломляясь в ракурсе личном, заметное место занимали они в дневниках Герцена и Чернышевского. Существенную роль играли они в исканиях петрашевцев, утверждавших, что социализм «всегда был в природе человека и в ней пребудет до тех пор, пока человечество не лишится способности развиваться и усовершенствоваться».<sup>1</sup> Разумеется, следует помнить о том, что нравственное совершенствование отдельной личности в общей системе преобразования мира рассматривалось петрашевцами как этап вторичный, следующий после изменения устройства общественного. Но вместе с тем оно было этапом обязательным, «окончательной и достойной задачей»<sup>2</sup> человеческого бытия. «Для какой же цели существует сам человек, может быть захотят нас спросить?» — писал Петрашевский. И отвечал: «Для совершенствования, как доказал Кант, но мы переиначим несколько это выражение и скажем, что он существует для наслаждения через совершенствование».<sup>3</sup> И Петрашевский так формулировал цель жизни человеческой: «Всякое существо имеет свое назначение. Назначение же каждого существа состоит в полном развитии его свойств — это и составляет его счастье. Так как все в природе состоит в тесной связи, то необходимо, чтоб всякое существо выполняло его назначение — для сохранения общей гармонии».<sup>4</sup>

<sup>56</sup> См.: С. Е. Ешевский, Сочинения, ч. I, стр. 4.

<sup>57</sup> Из московских студенческих воспоминаний Ильи Петровича Деркачева. В кн.: Воспоминания о студенческой жизни. М., 1899, стр. 227—228.

<sup>58</sup> Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. III, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 460.

<sup>1</sup> Дело петрашевцев, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 86.

<sup>2</sup> Там же, стр. 546.

<sup>3</sup> Там же, стр. 540.

<sup>4</sup> Там же, стр. 119.

Толстой же, определяя свою нравственно-этическую позицию, писал в 1847 году: «Стремление, которое находится во всем существующем и в человеке, есть сознание жизни и стремление к сохранению и усилению ее. Под усилением жизни я понимаю стремление человек[а] иметь больше впечатлений или что называется счастьем, благосостоянием... Ежели каждый человек будет стремиться к своему собственному усовершенствованию, то порядок никак не может нарушаться, ибо всякий будет делать для другого то, что он желает, чтобы другой делал для него».<sup>5</sup>

Говорить добро, избавиться от пороков и вступить на «стезю добродетели»<sup>6</sup> — вот, по мнению петрашевцев, общественно-этическая норма человеческого поведения в измененных по Фурье общественных условиях. Более того, в «Кратком очерке основных начал системы (учения) Фурье» Петрашевский прямо говорит о возможности «очеловечить» даже закоренелого злодея в условиях, весьма далеких от фаланстера, раскрыв ему смысл жизни, пути обезчеловечения людей, убедив в необходимости «быть добрым, чтобы быть полезным и любимым».<sup>7</sup> И содействии этой способности совершенствоваться выдвигается как обязательная, независимая от обстоятельств задача человека, сознательно способствующего всеобщему благосостоянию.

«Акт очеловечения» — вот что в конечном счете важно как цель. Этот акт связывался передовой общественной мыслью 40-х годов со «способностью к нравственному усовершенствованию»<sup>8</sup> и рассматривался как этап, необходимый для подчинения человека законам человечества. В. Г. Белинский называл «дельным и совершенно гуманным»<sup>9</sup> направление работ В. А. Милютина середины 40-х годов с концепцией постоянного и всестороннего человеческого совершенствования. Об этом реальном общественном наполнении проблемы нравственного совершенствования в 40-е годы не следует забывать при изучении раннего Толстого, устремления которого к всестороннему совершенствованию личности находились в контексте исканий эпохи.

Одновременно возникает вопрос — как соотносить напряженную работу ищущей мысли молодого Толстого с казалась бы внешней «безалаберностью» его жизни? Этот разрыв основывается на ряде высказываний самого Толстого и усугубляется традиционным представлением о его друзьях этого периода как о людях «никчемных». В статье А. И. Шифмана «Был ли Лев Толстой петрашевцем?»<sup>10</sup> тема «безалаберной» жизни молодого Толстого стала предметом специального разговора и послужила главной причиной для утверждения несостоятельности недавно возникшей проблемы «Толстой и петрашевцы». А что если отнестись к дневникам и письмам раннего Толстого еще внимательнее, а к фактам, касающимся окружения Толстого, еще серьезнее? Не выяснится ли определенная закономерность в «безалаберных» поступках молодого Толстого, не прояснится ли хотя бы отчасти их природа? Здесь следует сказать и о том, что исследователи, выдвигавшие тему «Толстой и петрашевцы», отнюдь не пытаются сделать петрашевцем Толстого.<sup>11</sup> Фурьеристские идеи никогда не только не определяли, но и не могли определять его общественно-этические искания; петрашевцем Толстой безусловно не был. Всю жизнь полагавший, что путь к «всестороннему развитию всего существующего» (т. 46, стр. 30) заключается прежде всего в неустанном и постоянном совершенствовании каждого человека и прежде всего самого себя, Толстой был чуждым чужаком далеком от устремлений петрашевцев к изменению общественного устройства как главной предпосылки для достижения счастья человека, заключающегося в «полном развитии его свойств».<sup>12</sup> И возможность личного контакта Толстого с людьми круга Петрашевского здесь ипсого не меняет. Речь идет не об изменении взглядов Толстого под влиянием петрашевцев, но о социальном-исторической природе, внутренней логике и реальном содержании нравственно-философской мысли

<sup>5</sup> Л. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное издание), т. 1, Гослитиздат, М.—Л., 1928, стр. 229 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>6</sup> Дело петрашевцев, т. I, стр. 85, 545.

<sup>7</sup> Там же, стр. 85.

<sup>8</sup> Там же, стр. 85, 544.

<sup>9</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 408.

<sup>10</sup> А. Шифман. Был ли Лев Толстой петрашевцем? «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 53—73.

<sup>11</sup> Б. М. Эйхенбаум. 1) Из студенческих лет Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 69—84; 2) 90-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 216—221; Е. Бушканец. Годы открытий... «Советская Татария», 1960, 20 ноября; Т. И. Усакина. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Изд. Саратовского университета, 1965, стр. 149—154; Г. Галаган. Толстой и петрашевцы. «Русская литература», 1965, № 4, стр. 137—148.

<sup>12</sup> Дело петрашевцев, т. I, стр. 119.



молодого Толстого о человеке, соприкасавшемся как в своих истоках, так в известном смысле и в конечных целях с исканиями петрашевцев.

Стремясь решить, «каким образом направить естественное стремление к благосостоянию», чтобы не столкнулись «интересы частных лиц» (т. 1, стр. 229), Толстой выдвигает мысль о необходимости «знать, что есть я» (т. 1, стр. 231), которая привела его к утверждению на позициях метода психологического анализа. Дневники раннего Толстого<sup>13</sup> свидетельствуют о том, что деятельность его характеризовалась не только максимализмом планов и намерений в целом, но и максимальной нагрузкой на каждое преходящее мгновение. Это рождало реальное ощущение движения времени, безвозвратности каждой упущенной минуты и определяло характер самообличения, находящегося в прямой зависимости от масштаба задач, которые ставил перед собой писатель. Стремление не только противостоять обществу, но и утвердиться в нем, рождало определенные действия и поступки, принятые и привычные нормы жизни затачивали Толстого, а постоянно рефлектирующее сознание отмечало малейший разрыв между желаемым и реальным и приводило к максимальному самоосуждению, признанию своей почти полной духовной несостоятельности. Обличением собственных реальных и потенциальных слабостей Толстой занимается на всем протяжении 50-х годов, а его дневник до 1855 года периодами представляет ежедневную «Франклинговскую таблицу слабостей»,<sup>14</sup> такую же уничтожающе беспощадную, как и в годы, когда он смотрел на себя как на «пустяшного малого» (т. 59, стр. 29, 44), болезненно осуждал за «кутежи, женщин, карточные игры, долги. И вместе с этими постоянными и резкими кризисами не менее постоянны неожиданные признания — «я... переменялся» (т. 46, стр. 15, 29, 59 и т. д.), «я... доволен собою» (т. 46, стр. 3, 29 и т. д.). Доволен же он собою, когда деятельность, «имеющая предметом свою собственную личность» (т. 46, стр. 45), открывает ему в самом себе новые возможности способствовать «всестороннему развитию всего существующего» (т. 46, стр. 31), а «перемену» понимает как «произведение души» (т. 46, стр. 30), и в этом смысле первое письмо из Петербурга, где он был «намерен остаться на веки» (т. 59, стр. 28), заставляет задуматься над вопросом, только ли критерий «аристократизма» определял тот круг людей, с которыми будущий писатель общался какой-то период времени как в Петербурге, так и до приезда в столицу. Вспомним также, что в 1851 году, пытаясь понять причину недовольства собою, посетившего его все чаще и чаще на пути совершенствования, Толстой размышляет над тем, не связано ли это с развивающейся способностью продвигаться «в критическом отношении» (т. 46, стр. 66).

При всем этом не следует забывать, что в силу естественных связей со средой Толстой, как всякая живая человеческая индивидуальность, находился в определенной зависимости от общепринятых внешних форм и условий окружающей жизни. Этим во многом объясняется природа его слабостей на пути движения к идеалу. Карточные игры и большие долги, сделанные в Петербурге, воспринимались им как непростительное отступление от основной жизненной цели — совершенствования — и потому с таким чувством неприязни вспоминал он время, проведенное в Петербурге, в «Исповеди» и отдельных письмах 50-х годов.

И еще один момент. Из дневников раннего Толстого очевидно, что выяснение духовного потенциала человека выступает как основная черта толстовского восприятия личности (см., например, портрет Кноринга, описание казака Маркля и т. д.). И, конечно, когда Толстой в первом письме из Петербурга выделяет курсивом, как особенно важное обстоятельство, свою оценку петербургских друзей: «*достоинством выше*» — он имеет в виду их внутреннее содержание. А теперь обратимся к фактам, касающимся окружения Толстого конца 40-х годов. Как соотносятся они с тем, о чем свидетельствуют философские наброски и дневники раннего Толстого?

В конце 1840-х годов Л. Толстой сближается в Москве с людьми, дружеские отношения с которыми поддерживаются им на протяжении ряда лет. Среди этих знакомых Толстого — барон Г. Е. Ферзен, князь Г. В. Львов, Б. С. Озеров. В работах о молодом Толстом они характеризуются как «золотая молодежь», «аристократические юнцы», с которыми писатель встречался «по молодости лет», за что впоследствии ему «было горько и стыдно». Б. С. Озеров предстает перед нами «ничтожным и опустившимся». Уподобляется ему и князь Львов и барон Ферзен. Само слово друзья употребляется в кавычках. Оценка Толстым К. Иславина как «жалкого создания» и поздние воспоминания писателя о нем как о «глубоко безнравственном человеке» воспринимаются без всякого учета максимализма тех требований, которые Толстой предъявлял к себе и другим, и механически переносятся

<sup>13</sup> О раннем дневнике Толстого как документальной картине его духовных исканий см. в кн.: Б. И. Бурсов. Молодой Толстой. Идеиные искания и творческий метод. Гослитиздат, Л., 1963, стр. 32—81.

<sup>14</sup> Сведения о «Франклинговской таблице слабостей» Толстой почерпнул в книге Д. И. Бегичева «Семеновство Холмских» (ч. 4. М., 1841, стр. 222—234) В действительности же у Франклина речь идет о «таблице добродетелей».

и на Львова, и на Ферзена, и на Озерова, а заодно и на всех тех, о ком идет речь в письмах и дневниках Толстого этого периода без указания имен и фамилий.

Именно Ферзен, Львов и Озеров вводят молодого Толстого в петербургский мир, знакомят с новыми людьми: «представили меня многим и мне многим. Одним словом, что как то сделалось так, что знакомых гораздо больше здесь, чем в Москве и *достоинством выше*» (т. 59, стр. 28). Зимой 1849 года Толстому было 20 лет, Озерову — 21, Ферзену и Львову — по 28.<sup>15</sup> Двое последних в 1842 году окончили училище правоучения и были определены на службу в 3-й департамент Правительствующего Сената.

На выпускном акте в училище Г. Е. Ферзен «от имени всех» своих товарищей произносит речь, которая дает достаточно определенное представление о его намерениях и возможностях: «Готовясь вступить в безвестный путь жизни, мы должны прежде оглянуться назад, бросить взгляд на покидаемое прошедшее, дабы прожитое нами время оказалось полезными следствиями, дабы приобретенный опыт руководил нас на новом поприще, чтобы день вчерашний был поучителен для грядущего. Но в эту минуту не расчетливый рассудок, не житейское благо-разумие заставляют нас бросить прощальный взор на прошедшее, нет, то внушение иных чувств, внушение горячей потребности сердца, священной обязанности души. Теперь, когда сознание достигло в нас полного развития, ум — надлежающей крепости, теперь, перебирая в памяти годы училищной жизни, видим мы, что для нас было сделано все, что мы теперь только в состоянии оценить... Духовное развитие человека, основанное на двух главных стихиях нашего разумного бытия, должно совершаться двумя путями: с одной стороны, человек должен... ведать высокие истины жизни, изучать глубокие открытия наук, следить за ходом общего просвещения, с другой стороны, он должен уметь разграничивать нравственное от безнравственного, правду от неправды, должен стараться о развитии в себе богом вложенного чувства, благородного и прекрасного; словом, разум и чувство должны идти одною стезею с его образованием...»<sup>16</sup> Важна в этом выступлении мысль о развитии нравственных начал в каждом человеке. Но здесь формулируется и еще один существенный тезис — о необходимости всестороннего развития человека. В речи Ферзена, разумеется в форме отвлеченной, сформулирована мысль, руководившая Толстым при составлении им многочисленных правил. «Всестороннее развитие всего существующего» требовало всестороннего развития человеческой личности. Отсюда — правила для развития воли телесной, чувственной, разумной и соответственно деятельности телесной, чувственной и умственной. «Во мне начинала проявляться страсть к наукам; хотя из страстей человека эта есть благо-роднейшая, но не менее того я никогда не предамся ей односторонне, т. е. совершенно убив чувство и не занимаясь приложением, единственно стремясь к образованию ума и наполнению памяти. Односторонность есть главная причина несчастий человека» (т. 46, стр. 7), — пишет Толстой. И если говорить об импульсах, побуждавших к исканиям нравственным, то у Ферзена они достаточно ощутимы.

Спустя немного времени после окончания училища правоучения основную мысль выступления Ферзена разывает второй будущий приятель Толстого — Г. В. Львов. При этом человек рассматривается им как единица общественная, реальная. И потому внимание Львова акцентируется на конфликте личности и общества. Вот отрывки из его письма 1842 года к однокурснику Ивану Аксакову:<sup>17</sup> «Твое письмо меня несказанно обрадовало, любезный мой Аксаков. Мне жаль, что я не первый написал тебе... В Москве, на другой день после свидания с тобой, я узнал, что не Жемчужников едет в Сибирь, а Ив. Ник. Толстой — тот же день взял я билет в дилижансе, а на другой уже поехал в Петербург пытаться счастья. И мне удалось — я в *восторге*. Я это слово не могу терпеть, но на этот раз оно у места — не знаю как иначе выразить то удовольствие, с которым я думаю, читаю, слушаю о Сибири. Отчего этот восторг — поясню я тебе сейчас. Оставшись далее в Петербурге, я должен бы был ходить ежедневно в Сенат — ты сам знаешь, что я был бы плохой чиновник. Я бы желал заняться хоть чем-нибудь для себя — но в то же время должен бы я был быть и в обществе. Последнее пугало меня более, нежели экзамен Шпильгардта. Я еще согласен ехать хотя даже на бал... так и быть я пожертвовал бы скукою; но с тем вместе *связана необходимость быть в сношениях с здешнею молодежью — сволочью пустых голов, пожертвовавших всеми благородными побуждениями, нравственностью и страстями для пошлого чванства* (курсив мой, — Г. Г.). Этого я не в состоянии перенести. Не знаю то ли слово употребил я — *чванство*. Все счастье, вся жизнь их состоит в том, чтоб обмануть других — уверить, что они богаты, сказать, что ездят они к Воронцовой, рассказать свою любовную победу... Нет, эта молодежь так скверна, так гадка,

<sup>15</sup> Центральный государственный исторический архив (далее: ЦГИА), ф. 355. оп. 1, ед. хр. 3251, л. 1 и ед. хр. 1886, л. 1.

<sup>16</sup> Там же, ф. 355, оп. 1, ед. хр. 4199, лл. 7—9.

<sup>17</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 3, оп. 4, ед. хр. 347, лл. 1—6. В архиве ИРЛИ сохранилось пять писем Г. В. Львова к И. С. Аксакову (1842—1871 годы).

что я никогда не в состоянии буду показать носа в общество — чтоб не встретиться с нею... Но где же найти наслаждение? где? Находят его в картах, вине — не хочу и пробовать... Что же сказать тебе про наших товарищей? Ферзен и Розенбаум и еще Барановски (которые тебя очень любят и часто со мной говорят о тебе и твоём брате)<sup>18</sup> составляют мое утешение. Стараясь как можно быть менее в обществе — я провожу время либо читая и уча Сибирь, либо у сестры... Остальное время я бываю у Розенбаума и Ферзена — если я всегда любил их, то теперь люблю гораздо более. Я в это время успел узнать их более и короче, нежели в училище. Розенбаум, Ферзен и Клебек живут на одной квартире и, слава богу, слово кутить у них в такой же опале, как в твоей хваленной Москве... Я позабыл сказать тебе, что со мною в Сибирь Ферзен и граф Александр Карлович Сиверс. Первому я чрезвычайно рад... На здешних литературных вечерах у Сологуба я не бываю — у Одоевского, который недавно приехал... был всего раз...»

Нравственно-этическая позиция Львова обусловила и поиски дела, в котором можно было бы максимально выразить себя, освободившись от влияния общества. И таким делом явилась для Ферзена и Львова сибирская экспедиция, о которой последний и упоминает в письме к Аксакову. Экспедиция и связанные с нею занятия затянулись на годы, и Ферзен был уволен «от дел ревизии» в апреле 1846 года, а Львов — осенью 1848 года.<sup>19</sup>

Следует отметить, что интерес к Сибири в 40-е годы был чрезвычайно характерен для передовой общественной мысли. В среде петрашевцев разрабатывался даже проект экспедиции для изучения этого края.<sup>20</sup> Особенно усилилось внимание к Сибири с появлением на вечерах петрашевцев Р. А. Черносвитова, хорошо знакомого с жизнью сибирского крестьянства.

Чем занимались в Сибири Ферзен и Львов? В их «формулярных списках» подробно сообщается об объеме и характере сделанного ими за годы службы в экспедиции. Знакомство с этими документами помогает понять, что именно могло привлечь в этих людях Толстого, воспринимавшего человека в его отношении к миру<sup>21</sup> и столкнувшегося, во всяком случае со Львовым, сразу после его возвращения из Сибири. Вот что мы читаем в деле Г. Е. Ферзена: «Во время нахождения при ревизовавшем Восточную Сибирь сенаторе исполнял следующие поручения: 1) по Енисейской губернии участвовал в ревизии губернского правления по приказу общественного призрения в г. Красноярске, участвовал в ревизии окружных присутственных мест — в городах Ачинске, Минусинске и Енисейске, ревизовал казенные поселения и волостные правления Канского и Ачинского округов и Иркутской губернии: ревизовал три отделения Иркутской казенной палаты и градские учреждения города Иркутска, как то: градскую думу, сиротский суд и ремесленные управы, в г. Верхнеудинске ревизовал окружное Управление и городскую ратушу, в городе Киренске ревизовал земской суд и казначейство, в г. Нерчинске городскую ратушу и хлебные запасные магазины.

Кроме того, производил ревизию иногородних управ и сменных дум по Иркутскому и Верхнеудинскому округам. По Якутской губернии ревизовал строительную комиссию и земский суд в г. Якутске и участвовал в ревизии областного правления».<sup>22</sup> Еще более развернуто сообщение о деятельности Львова.

Помимо обследования Енисейской и Иркутской губерний, он «был командирован для ревизии Охотского и Камчатского приморских управлений, каковая трудная командировка продолжалась более года. При сей командировке князь Львов, кроме ревизии собственно Охотского и Камчатского приморских управлений со всеми учрежденными в Охотском и Петропавловском порте присутственными местами и другими установлениями, больничными, хозяйственными заведениями и медицинскою частью, проехал в Большерецк, Нижне-Камчатск и Тигил до последних селений по берегу Амурской губы и был во всех наиболее населенных селениях Камчатки. Во время сего проезда обревизованы были князем Львовым дела Большерецкого, Нижне-Камчатского и Тигильского частных командиров и тамошние больничные и хозяйственные заведения и собраны во всех местах сведения о состоянии и нуждах жителей и инородцев. На обратном же пути из Камчатки в Охотске князь Львов обозрел стойбище оленьих коряк и по рекам в Петерский залив и произвел ревизию Гижинского земского управления, с прочими установлениями, собрав также сведения о состоянии и нуждах инородцев...»<sup>23</sup>

<sup>18</sup> По-видимому, речь идет о Е. И. Барановском, окончившем училище правоведения в 1840 году вместе с Г. С. Аксаковым.

<sup>19</sup> ЦГИА, ф. 1349, оп. 3, ед. хр. 1324, л. 143 об. и ед. хр. 2338, л. 34 об.

<sup>20</sup> См.: Н. А. Лапин. Герцен, Белинский и петрашевцы о Сибири. «Ученые записки Курганского педагогического института», 1964, вып. 6, стр. 121—141.

<sup>21</sup> См.: Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод 1847—1862. М., Гослитиздат, 1960.

<sup>22</sup> ЦГИА, ф. 1349, оп. 3, ед. хр. 2338, л. 31 об.—34 об.

<sup>23</sup> Там же, ед. хр. 1324, л. 142 об.—143 об.

Этот сухой перечень того, чем занимались будущие друзья Толстого в середине 40-х годов, несколько оживляется сведениями из очередного письма Г. В. Львова тому же Ивану Аксакову от 11 августа 1843 года, написанному в самом начале знакомства с Сибирью. Вот что пишет Львов: «Чем более приближаешься к Якутску, тем число русских становится малозначительнее, и вместе увеличивается их бедность... Они питаются почти круглый год сосною корою! Болезни, особенно горячки и венерические, почти повсеместны! Они лишены всякого медицинского пособия — и умирают без трести, потому что церкви расположены одна от другой верст за 300, 400. Без отнесения кладут их в землю, и лишь после, проездом священник прочтет над страдальцем молитву. Что я тебе говорю, любезный друг, то это факты, я положил себе за правило говорить лишь то, в чем совершенно убежден. Я мог бы сказать тебе много любопытного, но когда? Якуты, разумеется, счастливее. Они кочуют там, где родились. Но поверишь ли ты, любезный друг, что якуты Якутского округа теперь доведены до такого же бедственного положения... Успел собрать тебе много любопытных преданий... Пишу сверх того записки обо всем».<sup>24</sup> Не приходится сомневаться в том, что нравственно-этическая декларация, содержащаяся в первом письме Львова к Аксакову, исходила от существа его натуры. Не случайно Толстой дорожил знакомством с ним и в 1855 году, будучи уже известным писателем, писал ему: «... добрый друг, ежели бы ты написал мне словечко, я бы ответил длинным и интересным письмом» (т. 59, стр. 298). И конечно, намерение Толстого осенью 1848 года уехать в Сибирь вместе с В. П. Толстым, служившим там, родилось не без влияния рассказов Ферзена и Львова об этом крае.

Вернемся теперь еще раз к письму Львова Аксакову 1842 года. Во второй части письма, посвященной товарищам по училищу правоведения, Львов пишет: «Отта тоже не впал, — сожалею очень, что моя встреча ему не понравилась, по неужелю он думал, что титул товарища — билет на обнимание...» Л. Ф. Отт окончил училище с Аксаковым, Ферзеном и Львовым в 1842 году<sup>25</sup> и с 1845-го по 1848 год служил товарищем председателя Тульской палаты гражданского суда.<sup>26</sup> В конце 1848 года он был переведен в Петербург и «назначен к исправлению должности обер-секретаря в I отд. в Департ[аменте] Сената».<sup>27</sup> Вот здесь мы и подошли к вопросу — мог ли Толстой через своих друзей столкнуться в Петербурге с людьми из окружения Петрашевского, и если мог — то каким образом.

Вечера петрашевцев были явлением менее конспиративным, чем принято иногда думать.<sup>28</sup> Вот свидетельство Н. А. Момбелли: «О вечерах Петрашевского, гораздо прежде знакомства с ним, я много слышал мнений, противоречивших одно другому; сколько мне кажется, вечера эти пользовались известностью в городе, что меня тоже подстрекало воспользоваться представившимся случаем, посмотреть самому» (курсив мой. — Г. Г.).<sup>29</sup> И. Л. Ястржембский говорил о квартире Петрашевского, как о «доме, где всякую пятницу появляются новые лица» (курсив мой. — Г. Г.).<sup>30</sup> А. П. Баласогло отмечает, что вечера у Петрашевского — это «собрание знакомых».<sup>31</sup> А сам М. В. Буташевич-Петрашевский показывал: «Под словом *кружок* разумею вообще тех знакомых лиц, которые чаще между собою видятся, или то *семейство*, в котором бываю... Под словом *солидарности* надо разуметь ничего иного, как ту *нравственную связь*, которая существует между людьми относительно некоторых или многих предметов, имеющих одинаковое мнение, более ничего иного, *нравственное сочувствие*».<sup>32</sup> Мог ли Толстой с его вниманием к реальному, г. е. общественному человеку, обусловившим жажду к расширению круга знакомств, о которой свидетельствуют ранние дневники и письма, не проявить интереса к ходившим по Петербургу разговорам и к самим людям, стремившимся «к развитию своего благосостояния в физическом, материальном, умственном и нравственном отношениях».<sup>33</sup>

Вспомним, что в 1853 году Толстой написал рассказ «Разжалованный», в котором речь идет о деле петрашевцев. Только ли это следствие знакомства с А. И. Европеусом и Н. С. Кашкинским на Кавказе? Чем объяснить в таком случае то обстоятельство, что именно к марту 1849 года, когда рукопись фельетона Герцена «Москва и Петербург» была широко распространена среди петрашевцев и

<sup>24</sup> ИРЛИ, ф. 3, оп. 4, ед. хр. 347, лл. 7—8.

<sup>25</sup> См.: Памятная книжка на учебный 1845—1846 г. по Училищу Правоведения. СПб., 1847, стр. 37—39.

<sup>26</sup> ЦГИА, ф. 1349, оп. 5, лл. 1208, 2583.

<sup>27</sup> Там же, оп. 3, ед. хр. 1642, л. 49 об.

<sup>28</sup> Ср.: М. Я. Поляков. В. Белинский. Личность — идеи — эпоха. М., 1960, стр. 450—466.

<sup>29</sup> Дело петрашевцев, т. I, стр. 217.

<sup>30</sup> Там же, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 204.

<sup>31</sup> Там же, стр. 93—94.

<sup>32</sup> Там же, т. I, стр. 47—48.

<sup>33</sup> В. А. Милютин. Избранные произведения. М., 1946, стр. 70.

близких к ним людей, относится первое свидетельство Толстого о знакомстве с именем Ферзена?

Как уже отмечалось, в конце 1848 года в Петербург был переведен Л. Ф. Отт, приятель Ферзена и Львова и их однокурсник. В Петербурге же служил и брат Л. Ф. Отта — О. Ф. Отт<sup>34</sup> окончивший в 1847 году Александровский лицей. О. Ф. Отт пробыл в столице всю зиму 1849 года и лишь в апреле уехал к родителям в Калужскую губернию. В том, что братья, до сих пор служившие в разных городах, стали поддерживать регулярную связь друг с другом, вряд ли можно сомневаться. В течение же всей зимы 1849 года на квартире у О. Ф. Отта неоднократно происходили собрания петрашевцев. «У Отто были дни по вторникам. Бывали у него: Европеус 1, Европеус 2, Кашкин, Есаков, Ахшарумов 1 и 2, Ващенко, Рахманшнов, брат мой, я. Но почти никогда не были все вместе; а по большей части было 4 или 5 человек. Говорили у него о разных предметах; говорили о Фурье; но речей или сочинений никто не говорил; у него же составили реестр книгам, которые желали иметь: сочинения Фурье, журналы, в которых помещены его статьи, и некоторые экономические сочинения», — свидетельствует И. М. Дебу.<sup>35</sup> А Европеус добавляет: «Все лица, собравшиеся у Кашкина, кроме Ханькова, бывали у Отто до 8 раз».<sup>36</sup> О. Ф. Отт бывал неоднократно на вечерах у Н. С. Кашкина.<sup>37</sup> Обо всем этом не мог не знать старший брат О. Ф. Отта — Л. Ф. Отт. Вот и открывается один из возможных путей знакомства Толстого с людьми круга Петрашевского. Л. Ф. Отт мог быть одним из тех «многих», кому Толстой был представлен Ферзеном и Львовым. Во всяком случае, спустя два года случайная встреча на Кавказе заставила Толстого неоднократно писать о князе «Багратионе Петербургском (товарище Ферзена)», «умном и образованном человеке» (т. 59, стр. 118—119, 131), однокурснике и приятеле Ферзена и Львова,<sup>38</sup> представленном Толстому зимой 1849 года. Князь Г. К. Багратион-Мухранский, фигурирующий в 59-м томе как личность неизвестная, с 1845-го по август 1849 года служил в 1-м департаменте Сената,<sup>39</sup> куда был определен в декабре 1848 года и его однокурсник Л. Ф. Отт,<sup>40</sup> брат петрашевца. Таким образом, возможность знакомства Толстого с людьми, близкими к кругу петрашевцев, становится весьма вероятной. И очень важно, что именно подобным путем петрашевцы, бывшие в своей подавляющей части правоведами, выпускниками Александровского лицея, юридического факультета, училища правоведения, находили дорогу друг к другу. Об этом пишут Н. С. Кашкин, А. И. Европеус, А. П. Беклемишев и др.<sup>41</sup>

К традиционному мнению о третьем приятеле Толстого — Б. С. Озерове, как о «ничтожном, опустившемся человеке», восходящему лишь к воспоминаниям его сестры-игуменьи,<sup>42</sup> написанным ею в преклонном возрасте, тоже надо подойти критически. Вот что читаем мы в прошении опекуна Б. С. Озерова С. Бобрисева-Пушкина начальнику училища правоведения: «Сын тайного советника Семена Николаевича Озерова, Борис Озеров, находящийся под моим попечительством, по домашним обстоятельствам не имеет более возможности продолжать учение во вверенном управлению Вашему заведении, почему покорнейше прошу Ваше превосходительство уволить его, приказать выдать ему представленные при вступлении его бумаги».<sup>43</sup>

Этот документ не подтверждает главного обвинения сестры Озерова, утверждавшей, что он был исключен из училища за какие-то «шалости». Озеров находился в училище с 1840 по 1845 год, круг его знакомых среди правоведов был достаточно широк и среди них могли быть люди, слышавшие о вечерах петрашевцев.

А теперь перейдем к людям, встреча с которыми в Петербурге была для Толстого уже не первой. Среди них — один из братьев Милютиных.<sup>44</sup> Кто же именно? Старшие братья — Д. А. Милютин (родился в 1816 году) и Н. А. Милютин (родился в 1818 году) никаких дружеских контактов с братьями Толстыми в пору детства и юности последних не имели. Что касается Владимира и Бориса, то в период пребывания Толстых в Москве с 1837-го по 1841 год общение их с братьями Толстыми было достаточно тесным. Летом 1837 года в семье будущего писателя по-

<sup>34</sup> ЦГИА, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 3090, св. 293, л. 279.

<sup>35</sup> Дело петрашевцев, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 60.

<sup>36</sup> Там же, стр. 181.

<sup>37</sup> Там же, стр. 168.

<sup>38</sup> Памятная книжка на учебный 1845—1846 год по Училищу Правоведения. СПб., 1847, стр. 37.

<sup>39</sup> ЦГИА, ф. 1341, оп. 244, ед. хр. 115, лл. 1 об.—3 об.

<sup>40</sup> Там же, ф. 1349, оп. 3, ед. хр. 1642, л. 49 об.

<sup>41</sup> См.: Дело петрашевцев, т. II, стр. 365; т. III, стр. 160—161, 179.

<sup>42</sup> См.: Е. Озерова. Памятные записки игуменьи Московского страстного монастыря. «Русский архив», 1898, №№ 3, 5.

<sup>43</sup> ЦГИА, ф. 355, оп. 1, ед. хр. 2237, л. 5.

<sup>44</sup> Об иных знакомых с этой фамилией в дневниках и письмах Толстого этого периода упоминаний не имеется.

является новый губернатор Сен-Тома, отношение совсем юного Толстого к которому претерпело сложную эволюцию.<sup>45</sup> Переход Сен-Тома к Толстым принес огорчения семье, которую он оставил. Это была семья Милютинных. «Давно я не писала к тебе, любезный друг Николаека, признаюсь потому, что более обыкновенного была раздосадована все это время новым неприятным обстоятельством для воспитания Володи. St. Thomas меня оставил, деньги его соблазнили, он переехал к Толстому, который на тех же кондициях предложил ему 1800 руб. Но эта перемена его так была неожиданна, что, я признаюсь, она меня поразила. Уверая всех и при всяком случае, что доволен нашим домом, вдруг написал мне письмо-отказ. Володино учение и так не хорошо шло, но теперь еще этого хуже. Он обещал ходить 3 раза в неделю, не знаю, надолго ли достанет и этого обещания», — пишет Е. Д. Милютинна сыну Николаю 20 июня 1837 года.<sup>46</sup> «Ученье идет кое-как. St. Thomas три раза в неделю приходит», — продолжает она месяцем позже.<sup>47</sup> А вот отрывок из письма Володи Милютинна Николаю от 21 февраля 1838 года: «Сен-Тома, как ты знаешь, учит меня французскому и латинскому языкам».<sup>48</sup> Упоминание о Сен-Тома присутствует в целом ряде писем этого времени В. Милютинна к старшему брату. Общий учитель французского и латинского языков сыграл, по-видимому, известную роль в установлении дружеских отношений между братьями Толстыми и Милютинными. О том, что они часто проводили свободное время вместе, свидетельствует следующая фраза из писем В. Милютинна Н. Милютину от 29 июня 1838 года: «Ганцевальные уроки, о которых ты пишешь, давно уже кончились по причине смерти графини Толстой».<sup>49</sup> Л. Толстому было в это время почти 10 лет, В. Милютину — около 12. В июле 1838 года троих младших детей Толстых увозят в Ясную Поляну, и они приезжают на короткое время в Москву лишь в августе—сентябре 1839 года. В этот проезд Толстой был в доме Милютинных. В. Милютин продолжает встречаться с Н. и С. Толстыми, по-видимому, именно с С. Толстым, его ровесником, дружеские отношения становятся наиболее близкими. В недатированном письме (по-видимому, оно относится к 1839 году — к году поступления в гимназию) он пишет Н. Милютину: «Недавно меня экзаменовали у Толстых в латинском и французском языках, т. е. в том, что я учусь с С. Тома и перед большим l'auditoire — а именно все профессора гимназии, всевозможные учителя, тетки, бабки, кузены, кузины и пр. Толстых».<sup>50</sup> Именно о В. Милютине пишет в письме к братьям летом 1838 года С. Толстой,<sup>51</sup> о нем же сообщает в письме Д. Толстому и Сен-Тома.<sup>52</sup> А вот свидетельство того, что между Милютинными и Толстыми дружеские отношения продолжали поддерживаться и после переезда последних в Казань. «St. Thomas в Казани был при смерти болен и 15 дней без чувств». — сообщает Б. Милютин Н. Милютину 5 апреля 1842 года.<sup>53</sup> Эти сведения могли стать известными только из переписки. Приведенный материал свидетельствует о том, что наиболее короткие отношения могли сложиться у братьев Толстых с В. Милютинным. И нет ничего странного в том, что, приехав в Петербург, Толстой ищет В. Милютинна и, встретившись с ним, сообщает об этом своему брату.

Никто из исследователей, писавших на тему «Толстой и петрашевцы», не пытался доказать, что под влиянием В. Милютинна Толстой проникся фурьеристскими воззрениями. В своих страстных исканиях истины он не мог встать на путь, по которому шли петрашевцы.<sup>54</sup> Но активность восприятия им всего окружающего, размышления над вопросами нравственного совершенствования, запавшими в то же время столь большое место и в исканиях петрашевцев, должны были пробудить его интерес к идеям, носившимся в воздухе. И В. Милютин,<sup>55</sup> так же

<sup>45</sup> См.: Н. Н. Гусев. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 г. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 116—145.

<sup>46</sup> ЦГИА, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 983, л. 9.

<sup>47</sup> Там же, л. 13 об.

<sup>48</sup> Там же, ед. хр. 978, л. 5.

<sup>49</sup> Там же, л. 13 об. П. Н. Толстая умерла 25 мая 1838 года.

<sup>50</sup> Там же, л. 73 об.—74

<sup>51</sup> Н. Н. Гусев. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 г., стр. 133.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> ЦГИА, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 977, л. 10 об.

<sup>54</sup> Интересно следующее обстоятельство: А. П. Беклемишев в письме Н. А. Милютину по поводу записки «Об ограничении имений», написанной до знакомства с системой Фурье, касаясь крестьянской проблемы, говорит, подобно Толстому, прежде всего о нравственном ее аспекте. Помещиков «нужно заставить сделаться популярными», — пишет он и добавляет: «А этого не может быть, пока чтобы жить они будут давить крестьян» (ЦГИА, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 834, л. 39).

<sup>55</sup> Н. А., Д. А. и Б. А. Милютинны также знали о вечерах петрашевцев и были знакомы с людьми, посещающими эти вечера. Об этом свидетельствуют А. П. Баласогло, П. А. Кузьмин (см.: Дело петрашевцев, т. II, стр. 103, 135, 136). В ЦГИА сохранилось также 25 писем А. П. Беклемишева и 7 писем его отца П. Д. Бекле-

как друзья Ферзепа и Львова, мог способствовать этому, так как его связи с петрашевцами в 1849 году были более близкими, чем принято думать. Вот факты, свидетельствующие об этом. В «Списке не арестованным лицам, которые... бывали на собраниях у Петрашевского и других» о Милютине сказано: «По донесению Антонелли Милютин знаком Петрашевскому. Плещеев показывает, что Милютин посещал его в нынешнем году<sup>56</sup> раза три».<sup>57</sup> О том, что Милютин бывал у него на вечерах, отмечал в показаниях и сам Плещеев.<sup>58</sup> А именно у него был прочтен зимой 1849 года фельетон Герцена «Москва и Петербург». Вспомним еще раз, что сохранились свидетельства Толстого 1849 и 1850 годов о знакомстве с именем Герцена и статей на тему о двух столицах. Самым же интересным документом, показывающим степень близости В. Милютина к событиям зимы и весны 1849 года, является его письмо Н. А. Милютину от 28 августа 1849 года, написанное после длительной поездки по центральным и южным губерниям России: «В Москве узнал я из письма Кавелина об опасности, мне угрожавшей... В первую минуту я было хотел отправиться немедленно в Петербург, но, по совету Заблоцкого, решил обождать твоего письма, а так как письмом это не могло придти прежде 23 или 24-го, то я приужден был в ожидании его скрыться на целую неделю в деревню Сергея Дмитриевича. Но холод и скука выгнали меня оттуда прежде времени; возвратившись в Москву, я кочевал в течение 4 дней с места на место, не решался показываться в трактирах и публичных местах и ночевал то у Заблоцкого, то у Серг<sup>ея</sup> Дмитриевича, то у Боткина... По письму Кавелина, я никак не мог предполагать, что мне позволят спокойно жить в Москве; тем приятнее было для меня получить твое письмо и узнать, что мне нет никакой надобности возвращаться в Петербург прежде времени. Искренно благодарю тебя за сообщенное мне известие и за те труды, которые стоило тебе по всей вероятности это глупое дело. В настоящее время прошу тебя об одном: писать мне почаще и поаккуратнее... Если же будет оказия, то, пожалуйста, напиши мне подробнее обо всем, что происходило во время моего отсутствия и в особенности о положении, в котором находится Спешнев».<sup>59</sup> Насчет Мордвинова<sup>60</sup> я также сильно беспокоюсь. Кавелин писал, что за ним посылали в деревню, а здесь я узнал от Якушкина, что это не правда. Говорят также, будто он опасно болен. Правда ли это?»<sup>61</sup> Это письмо и приведенная выше выдержка из показаний Антонелли кардинально меняют представление о знакомстве с Толстым, что в 1848—1849 годах В. А. Милютин был чрезвычайно далек от людей круга Петрашевского.

Таким образом, приведенные выше документы противоречат традиционному представлению об окружении молодого Толстого. Идея нравственного усовершенствования, определявшая его путь, являлась в 40-е годы определенной формой общественного сознания. И именно эта идея обусловила во многом круг знакомств<sup>62</sup>

мишева Н. А. Милютину. Письма отца и сына Беклемишевых свидетельствуют не только о большом участии, которое принимал Н. А. Милютин в судьбе П. Беклемишева, но вместе с письмом В. А. Милютина брату, приводимым ниже, показывают роль П. А. Милютина в ходе следствия над петрашевцами. В записке от 25 марта б. г. А. П. Беклемишев, например, пишет: «Пальчиков передал мне все, что Вы поручили ему сказать мне. Спеша своим отъездом и не желая Вас более беспокоить, я не был у Вас сам, но уезжая хочу еще раз благодарить Вас: *Вы спасли мою будущность* и будьте уверены, что я никогда не забуду, чем я Вам обязан» (ЦГИА, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 834, л. 37. Курсив мой, — Г. Г.). Содержание записки и упоминание имени Пальчикова, лицейского однокурсника Беклемишева, посещавшего вечера петрашевцев и привлекавшегося к следствию, не оставляет сомнения, что речь идет о деле петрашевцев.

<sup>56</sup> Вечера у Плещеева были с конца 1848-го до середины марта 1849 года. См.: Дело петрашевцев, т. III, стр. 312.

<sup>57</sup> Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. F IV, 833, л. 91 об.

<sup>58</sup> Дело петрашевцев, т. II, стр. 309.

<sup>59</sup> Н. А. Спешнев был приговорен к расстрелу, замененному 10 годами каторги. Подробно о нем см.: В. Р. Лейкина. Петрашевцы. М., 1924, стр. 37—63.

<sup>60</sup> Н. А. Мордвинов бывал на вечерах у Н. А. Спешнева, С. Ф. Дурова. А. И. Пальма и др. Привлекался к допросу в сентябре 1849 года и находился под секретным надзором.

<sup>61</sup> ЦГИА, ф. 869, оп. 1, ед. хр. 978, л. 57.

<sup>62</sup> Сохранились свидетельства 1849 и 1851 годов о знакомстве Толстого с Беклемишевым. В комментариях к 46-му и 59-му томам указывается, что, возможно, речь идет о Григории Алексеевиче Беклемишеве, штабс-капитане, помещике Новосильского уезда Тульской губернии (т. 46, стр. 343; т. 59, стр. 36). Но был ли он сверстником и давним знакомым Толстого по Туле, как почему-то принято думать? Обратимся к «Спискам чинов» по Тульской губернии. Один из них составлен в 1847 году, другой — в 1853-м (ЦГИА, ф. 1349, оп. 5, ед. хр. 1208, л. 2599 об.; ф. 1349, оп. 3, ед. хр. 176, лл. 90—112). В обоих списках значится лишь один Григорий Алексеевич Беклемишев, штабс-капитан, помещик Новосильского уезда Туль-

Толстого этого периода, обратила его к литературе и прошла лейтмотивом через «Историю вчерашнего дня», «Детство», военные рассказы. Но это уже — тема особого разговора.

Ю. Е. БИРМАН

## НИКОЛЕНЬКА БОЛКОНСКИЙ, «БУДУЩИЙ ДЕКАБРИСТ»

Есть в «Войне и мире» персонаж, почти незамечаемый читателями, мало исследованный в литературе о Толстом.

Это вполне понятно. Сын Андрея Болконского занимает очень мало места в большой и многолюдной книге. Правда, его удельный вес возрастает к «Эпизоду». Но к этому времени наше внимание уже перенасыщено обилием идей и образов грандиозностью целого. Ни по своему значению, ни по художественному воплощению скромная фигура этого подростка не может соперничать с другими персонажами эпопеи Толстого. В общем рисунке и в группировке основных черт его характера, в сцеплении фактов его короткого «жизня» есть некоторый схематизм, заметна известная заданность — по крайней мере, по первому впечатлению. Он не так близок Толстому, как молодые Ростовы, и впоследствии ему не подыскивали реальных прототипов.

Но рано или поздно нас заставляет задуматься тот простой факт, что фигурой Николеньки и его восторженной мечтой о своем будущем завершается художественный текст «Эпизода» — завершается книга Толстого в целом. Пятнадцатилетний подросток, взволнованный речами взрослых о возможных переменах, видит «ведущий сон», как бы предсказывающий события на Сенатской площади, и дает себе слово быть на стороне «дяди Пьера» и его единомышленников. Именно таково композиционное завершение «Войны и мира». С. Бычков чуть ли не первый уловил это обстоятельство. Прокомментировав образ Николеньки в своей книге о Толстом, Бычков показал его нерасторжимую связь с преддекабристскими настроениями начала 20-х годов, а также с атмосферой 1812 года.<sup>1</sup>

Бычков говорит о возможной роли Николеньки Болконского в движении декабристов довольно осторожно и в общих чертах. М. А. Цявловский прямо называет его «будущим декабристом»,<sup>2</sup> а В. Б. Шкловский — «юношей — сверстником Герцена».<sup>3</sup> Эта множественность толкований — уже сама по себе свидетельство неоднозначности образа Николеньки. К нему тянутся и другие ведущие мотивы «Войны и мира». С ним связаны также ряд проблем, волновавших Толстого ранее, еще со времени работы над трилогией. Попытаемся проследить некоторые из этих связей.

### Фрагменты из жизни героя

Биография нашего героя развивается в тексте «Войны и мира» прерывистой линией, через ряд эпизодов, чередующихся неравномерно, но в определенной связи с построением книги в целом; этих эпизодов можно насчитать четыре.

В отличие от молодых Ростовых Николенька — дитя немирного времени. В торжественно-величавых и трагических тонах написаны главы, повествующие об обстоятельствах рождения Болконского-внука. Это время поражения при Аустерлице и нарастающих тревожных настроений в стране. В усадьбу Болконских при

ской губернии, родился он в 1809 или 1810 году, в 1824-м окончил Киевский благородный пансион, в 1830-м — специальное офицерское училище, после чего был зачислен младшим офицером генерального штаба. После ряда продвижений был уволен со службы в чине штабс-капитана и в 1837 году утвержден в Новосильский уездный суд дворянским заседателем. С 1847 года он был уездным судьей Новосильского уездного суда, а в 1853 году «утвержден по выбору дворянства» председателем Тульской палаты уголовного суда. В 1851 году ему было более 40 лет! Как видим, сверстником Толстого Г. А. Беклемишев не был, а сам вопрос о том, с ним ли был знаком Толстой, неясен. И это делает необходимыми дальнейшие разыскания по установлению личности Беклемишева, с учетом гипотезы Б. М. Эйхенбаума о том, что им мог быть петрашевец А. П. Беклемишев, владевший имением в Алексинском уезде Тульской губернии, соседнем с Крапивенским уездом где находилась Ясная Поляна.

<sup>1</sup> С. Бычков. Л. Н. Толстой. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1954 стр. 232—234.

<sup>2</sup> Лев Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 17, Гослитиздат, М., 1936, стр. 472 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>3</sup> В. Шкловский. Лев Толстой. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, стр. 304.



ходит весть — оказавшаяся недостоверной — о гибели Андрея. Горе обрушивается на старого Болконского, вызывая его иступленный гнев («Мерзавцы, подлецы!.. Губить армию, губить людей! За что?») (т. 10, стр. 33). Вслед затем подлинная смерть — смерть княгини Лизы. Скорбно-печальный рефрен «Ах, зачем вы это со мной сделали?..» (созвучный горестному восклицанию старика Болконского «За что?») обращен как бы ко всем безумным, жертвующим человеческим счастьем ради своих гордых замыслов. И в момент наивысшего напряжения смерть матери и ужас невозвратимой потери сливаются с криком новорожденного.

Об этих замечательных страницах сказано много. Заметим здесь, что они отличаются внутренней музыкальностью и сродни трагическим темам Бетховена. Когда напряжение достигает своего апогея и разрешается в заключительном аккорде двух контрастных тем — рождения и смерти, вслед за тем три большие паузы, обозначенные Толстым чертою — совсем по принципу музыкальной партитуры, разделяют три краткие авторские ремарки, которые начинаются одинаково, в тоне торжественном и значительном: «Через два часа..», «Через три дня..» и, наконец, «Еще через пять дней..» — эта последняя возвещает о крещении «молодого князя Николая Андреича» и о победе трепетной радости над горем в душе потрясенного страданиями Андрея Болконского.

В такой сугубо значительной тональности и в рассчитанной связи с общим ходом событий будут выдержаны на протяжении всей книги эпизоды-этапы роста и возмужания Николеньки Болконского.

Во второй части второго тома, вслед за событиями подлинно важными или мимо значительными, после взаимных встреч и столкновений Николая Ростова, Долохова, Ишера и других персонажей, после сцен светской суетности, через которую требовательно пробивается голос подлинной жизни, — вновь возникает тема подрастающего Николеньки. У постели больного мальчика его отец; мы сопереживаем его страх и чувство беспомощности; затем спасительный кризис и слова Андрея, обращенные к сестре: «Да, это одно, что осталось мне теперь».

Проходит семь лет. Прогремело Бородинское сражение, оставлена пылающая Москва, и в Мытищах происходит последнее свидание Наташи с Андреем Болконским и его прощание с сыном.

«Когда привели к князю Андрею Николушку, испуганно смотревшего на отца, но не плакавшего, потому что никто не плакал, князь Андрей поцеловал его и очевидно не знал, что говорить с ним.

Когда Николушку уводили, княжна Марья подошла еще раз к брату, поцеловала его и, не в силах удержаться более, заплакала.

Он пристально посмотрел на нее.

— Ты о Николушке? — спросил он.

Княжна Марья, плача, утвердительно нагнула голову.

— Мари, ты знаешь Еван.. — но он вдруг замолчал.

— Что ты говоришь?

— Ничего. Не надо плакать здесь, — сказал он, тем же холодным взглядом глядя на нее».

«Маленькому сыну князя Андрея было семь лет. Он едва умел читать, он ничего не знал. Он многое пережил после этого дня, приобретая знания, наблюдательность, опытность; но ежели бы он владел тогда всеми этими после приобретенными способностями, он не мог бы лучше, глубже понять все значение той сцены, которую он видел между отцом, княжной Марьей и Наташей, чем он ее понял теперь. Он все понял и, не плача, вышел из комнаты, молча подошел к Наташе, вышедшей за ним, застенчиво взглянул на нее задумчивыми прекрасными глазами; приподнятая румяная верхняя губа его дрогнула, он прислонился к ней головой и заплакал.

С этого дня он избегал Десалея, избегал ласкавшую его графиню и либо спел один, либо робко подходил к княжне Марье и к Наташе, которую он, казалось, полюбил еще более своей тетки, и тихо и застенчиво ласкался к ним» (т. 12, стр. 59—60).

Скорбный и величавый пафос этой сцены, которую можно было бы озаглавить как «Завещание Андрея», озвучен библейски торжественным трижды повторенным анафорическим «Когда» («Когда привели..», «Когда.. уводили..», «Когда княжна Марья заплакала..» — в опущенном нами абзаце), мерным ритмом фразы, парочито затрудненным синтаксисом.<sup>4</sup> Сцена эта включает в себе глубокий подтекст:

<sup>4</sup> По поводу затрудненных толстовских фраз В. Б. Шкловский писал: «У Толстого встречаются трудности, но это затрудненности, это результат работы — не все должно быть легко сказано. Существуют вещи, которые должны быть сказаны так, чтобы их прочли медленно, как бы заторможенно» (Виктор Шкловский и. Старое и новое. Изд. «Детская литература», М., 1966, стр. 30—31).

В самом деле, что же такое *понял* семилетний Николушка? И что тут было завещано его отцом? Андрей завещал не загробное блаженство, не величие небытия, а углубленное и умудренное испытаниями отношение к жизни. *Жизнь* завещана остающимся — невесте, сестре, сыну. Смерть лишь одна точка в нескончаемом круговороте жизни; выбывает только один из Болконских — род Болконских продолжается. Эстафета передана достойному преемнику, способному в свои семь лет понять сокровенные пружины духовной общности людей, сокровенную связь поколений.

В «Эпизоде» Николенька отнюдь не сразу становится центром целого ряда мотивов, постепенно нарастающих в основных главах «Войны и мира». Сначала Толстой объясняет, что произошло с героями за минувшие семь лет, что привело их под крышу Лысо-Горской усадьбы. Это своего рода экспозиция (необычная для стиля толстовской эпопеи, но об этом — ниже). Затем выясняются взаимоотношения, вырисовывается то новое, что время внесло в их характеры. Статичная описательность сменяется нарастающим напряжением, темп событий убыстряется — и вот из Петербурга возвращается Пьер. Ему все рады, Николенька в особенности.

«Николенька, который был теперь пятнадцатилетний худой, с вьющимися русыми волосами и прекрасными глазами, болезненный, умный мальчик, радовался потому, что дядя Пьер, как он называл его, был предметом его восхищения и страстной любви». «Он не хотел быть ни гусаром, ни Георгиевским кавалером, как дядя Николай, он хотел быть ученым, умным и добрым, как Пьер». «Он не проронивал ни одного слова из того, что говорил Пьер, и потом с Десалем и сам с собою вспоминал и соображал значение каждого слова Пьера». «Из прерывавшихся речей о его отце и Наташе, из того волнения, с которым говорил Пьер о покойном, из той осторожной, благоговейной нежности, с которою Наташа говорила о нем же, мальчик, только что начинавший догадываться о любви, составил себе понятие о том, что отец его любил Наташу и завещал ее, умирая, своему другу. Отец же этот, которого не помнил мальчик, представлялся ему божеством, которого нельзя было себе вообразить, и о котором он иначе не думал, как с замираньем сердца и слезами грусти и восторга» (т. 12, стр. 274).

В этом портретном наброске, столь же необычном для авторской манеры книги в целом, как и построение «Эпизода», скупыми, но четкими мазками даны телесные и душевные приметы подростка. В отличие от Ростовых он — болезненный мальчик с тонкой шеей, у него «прекрасные глаза». Эта черта Николеньки повторяется везде в других местах и варьируется: «блестящие глаза», «восхищенные, блестящие глаза», «блестящие, лучистые глаза»... Это должно, конечно, напоминать читателю «лучистые глаза» его тетки, графини Марьи, которой смолоду свойственна была напряженная душевная работа ума и сердца. *Ученый* здесь противопоставлен *гусару и георгиевскому кавалеру*; на смену поколению военных приходят штатские, люди высокообразованные, близкие к миру науки. Далее происходит спор взрослых в кабинете Пьера, резко и определенно размежевываются лагеря. «Крайнюю правую» откровенно занимает Николай Ростов. Николенька всей душой на стороне дяди Пьера; выясняется, что и покойный отец был бы на его стороне. Взволнованный этими разговорами, Николенька видит свой сон, в котором Николай Ростов разгоняет собравшихся, — совсем так, как он обещал в яви, в кабинете Пьера. Проснувшись, Николенька дает сам себе торжественное обещание, напоминающее присягу молодых Герцена и Огарева на Воробьевых горах, — клятву на верность будущему подвигу жизни.

Приподнятый тон всех предшествующих эпизодов из биографии Николеньки выдержан и здесь, в «Эпизоде». Но с другим оттенком. Это не библейская патетика, как в сцене прощания с умирающим отцом. Здесь скорее слышен отзвук старинной саги или притчи-легенды о благолешном отроке, избегающем детских игр и шалостей, но преклоняющем слух к серьезным речам мудрых взрослых. Однако в отличие от рыцарской саги или житийного сказания, где заранее в уменьшенном виде как бы даны обязательные черты зрелого воина-сподвижника или святого отшельника, характер пятнадцатилетнего подростка обозначен Толстым не в однолинейной определенности, а как многообещающий залог многообразных путей и возможностей.<sup>5</sup> Будущее Николеньки не однозначно. Это характерно для художественного мышления и творческого метода Толстого. В особенности — когда речь идет о детях и подростках.

<sup>5</sup> С толстовским изображением отрока Болконского интересно сравнить изображение маленького Ганнибала в романе Флобера «Салаambo» (1862). «Ему было лет десять, и он был не выше римского меча. Курчавые волосы осеняли его выпуклый лоб. Глаза, казалось, искали широких пространств. Ноздри тонкого носа широко раздвинулись. Все его существо озарено было необъяснимым сиянием, исходящим от тех, которые предназначены для больших дел» (Гюстав Флобер, Собрание сочинений в пяти томах, т. 2, изд. «Правда», М., 1956, стр. 182). «Необъяснимое си-

## Мотивы детства и их истоки

Тема детства и образы детей и подростков занимают важное место в эпопее Толстого. Это не фон, как в западноевропейских романах, не рамочное обрамление, как в «Дворянском гнезде» Тургенева, где молодежь лишь встречается и провожает Лаврецкого в начале и в конце романа, а в самой драме героя почти не принимает участия. В «Войне и мире» дети и подростки — равноправные участники всех мирных и немирных событий; тема детства органична для замысла в целом. Эпоха «Войны и мира» прелестна Толстого «особенным характером счастливой и исполненной надежд красивой молодости» (т. 13, стр. 183). Характерно, что Петербург рисуется в книге «бездетным», в противоположность плодovитой Москве. Взрослые дети Курагина либо порочны, либо неполноценны; в салоне Анны Шерер детям, разумеется, не место. Иное дело — в Москве, в доме Ростовых. Причем тема детства сразу возникает как тема многоголосая, как детство мирское, «коллективное». В Наташе Ростовой только ярче и самобытнее воплощен мир молодости и безотчетной радости жизни. Мир детства олицетворяет молодость национальных сил: это цветущая ветвь не только дворянства, но и целой России.

Сцены детства, занимающие много места в первом томе, встречаются все реже во втором, где война, солдатские бивуаки, образы простых людей, испытания героев старшего поколения выступают на первый план. Затем — рождение Николенки ценой смерти его матери окрашивает тему детства в возвышенные и трагические тона. Ряд завершающих сцен жизни Пети Ростова придает ей поэтическое звучание. Это кульминация: встреча с пленным французским мальчиком, которого солдаты окрестили Весенним лебединая песня Пети — сочинение музыки в полусне — и его смерть в бою. Поэтическая одухотворенность, восторженная отзывчивость младшего из Ростовых озарены светом высшей духовности — духом музыки... Наконец, в «Эпизоде» вновь звучит хор детских голосов, подрастают маленькие дети Ростовых и Безуховых — это уже третье поколение (в котором Николенка занимает особое место). И здесь тоже дети служат не только лейтмотивом, — хотя эта их роль несомненна. Маленькая Наташа Ростова, дочь Николая и графини Марьи, выполняет роль «мирового посредника» в семейной размолвке Ростова с женой; взрослые увлеченно принимают участие в детских радостях (сцена окончания вязки «двойного чулка»); после удивительного диалога Пьера и Натальи Безуховой, когда сначала оба говорят разом — каждый о своем, а потом друг другу предупредительно уступают, — в итоге как бы само собою высочайшим и важнейшим, окончательным и несомненным признается круг семейных и детских интересов: Наталья Ильинична спешит на требовательный зов маленького сына («Вот он кричит. Ну, прощай!») (т. 12, стр. 294). Этот зов несомненно и важнее даже благородных начинаний Пьера, которому Наталья Ильинична верит безгранично.

Таковы примеры прямого, текстуального выражения мотивов детства. Но есть и косвенные, подспудные течения. Литературоведами отмечалось неоднократно, что на протяжении книги Толстого мир нередко воспринимается как бы глазами ребенка — детское воззрение на мир проникает и в сознание взрослых героев, и в художественный метод писателя. Достаточно напомнить шестилетнюю Машу на совете в Флиях; не стоит приводить других примеров, чтобы не повторяться. Но каковы истоки этой «инфантильности»? Оставим в стороне необъятный вопрос «Толстой и Руссо», потому что в этих заметках мы хотим оставаться в пределах писательской биографии самого Толстого.

## Новое решение старой задачи

Невольно и прежде всего мысль наша обращается к трилогии Толстого. Отметим первое и самоочевидное различие. Там дети с трудом преодолевают узость семейных интересов и сословные традиции. Здесь дети Ростовых с самого начала связаны какими-то невидимыми нитями с более широким миром.

Размышляя над внутренними связями трилогии Толстого с «Войной и миром», автор этих заметок первоначально видел свою задачу в том, чтобы проследить в эпопее Толстого дальнейшее развитие исконной темы — темы Детства, Отрочества и Юности. Однако вскоре стало очевидно, что задача поставлена не совсем правильно. В «Войне и мире» Толстой не ставит своей целью выделить «эпохи человека», расчленив их так резко, как в трилогии. Почему так? По многим причинам. Формируют людей не столько события семейного круга, сколько ход событий и дел всепараллельных. Закономерности имманентно-психологического развития отходят на второй план. Далее внимательное чтение текста «Войны и мира» показало, что скрупулезно точный в расстановке хронологических дат и даже часов (особенно

яние» — почти иконописный нимб! — неперемнная принадлежность эпико-романтического стиля; в десятилетнем мальчике однозначно дано его будущее полководца-завоевателя.

в описании событий военной истории), Толстой сбивается в «отсчете времени» возраста своих героев, убыстряя или замедляя темпы их роста, он нарушает их взаимную синхронность — то увеличивая, то уменьшая возрастные промежутки и т. п. Мы пришли к выводу, — как бы он ни был спорен, — что дело здесь не в ошибках подсчета, а в своеобразном импульсивном («толчкообразном») восприятии времени, воплощенном в волнообразном ритме «Войны и мира». Мы высказали соображение, что такая структура времени в известной мере обусловлена изначальным замыслом эпопеи, долженствующей как бы сферически вместить в себя тона «трех времен» — 1812, 1825, 1856 годов. Мы связали это также с тем, что Толстой преодолевает в «Войне и мире» исконное представление о «закрытом» времени: в эпопее Толстого человеку дышится, мыслится, мечтается свободно; горизонты «открытого» времени бесконечно широки и многообразны.<sup>6</sup>

Во всяком случае, всеобщие сцепления и переходы, неоднократно отмеченная «текущая» эпопея Толстого исключают «дискретный» подход к детству, который был характерен для трилогии. Диалектика человеческой души получает здесь более гибкое и жизненно многообразное отражение в переплетении судеб нескольких поколений, от детства до глубокой старости включительно. Тема трилогии перерастает в тему извечной смены, извечного обновления поколений; «эпохи человека» разрастаются до «эпох человечества».

### Дети и народ

Между трилогией об «эпохах человека» и эпопеей об исторических судьбах России состоялся знаменательный опыт Яснополянской школы. Именно тогда толстовская концепция детства получает новый поворот. Это был период минимого ухода Толстого из литературы в педагогику. На самом деле Толстой-художник никогда не уступал своих прав педагогу, и очень скоро школьные занятия превратились в своего рода литературно-художественный семинарий, полноправными членами которого стали крестьянские дети. В то же время в своих занятиях с детьми Толстой вознаграждал себя за те неудачи, которые потерпел хозяин-помещик, социолог-реформатор поместного масштаба и писатель в своих попытках сблизиться с народом (подобно Оленину в «Казаках», Нехлюдову в «Утре помещика»). С детьми Толстой нашел общий язык. Крестьянские дети, знающие всю подноготную деревенского мира, стали для него соавторами, соредакторами, консультантами по части эстетики («Кому у кого учиться писать...»). Благодаря им Толстой заново открывает мир «истины, добра и красоты»; здесь зарождается общий строй и направление «мысли народной». Недаром же Толстому так памятен был тот урок, когда крестьянские ребята слушали его эпическое повествование о 1812 году — взволнованно, с возмущением, огорчением, бурным ликованием. Для Толстого это был, очевидно, не только школьный класс — это была молодая Россия, готовая на мирское дело, на подвиг всенародный.

В эту-то пору в художественном видении Толстого мысль о детях и мысли о народе начинают жить сопряженно, и это находит свое отражение в полифонии «Войны и мира». Отсюда те черты народности, которыми Толстой наделил молодых Ростовых, особенно щедро — Наташу. Отсюда тот *воздух*, о котором Толстой писал с удивлением и восхищением, что он сильнее дворянского воспитания и иностранных гувернеров. Признав этот воздух всеильным, художник счел себя вправе выключить барских детей из конкретных условий крепостнической семьи. Молодые Ростовы словно не понимают, что слуги в их доме — крепостные рабы. (А ведь над этим начинал задумываться Николенька Иртеньев, их младший современник). Ростовы лишены барских замашек. В этом доме все очень просто и естественно, простые русские люди любовно растят и пестуют русских детей. Николай Ростов начнет «тавать волю рукам», когда исподволь заступит место отца, когда в нем начнет формироваться крепостник. Ослабнут и порвутся естественные связи с миром детства. Само же детство с барством несовместимо.

Примыкая к общей галерее детских образов «Войны и мира», композиционно завершая мотивы детства в целом, Николенька Болконский олицетворяет, однако, детство иного, нового поколения. В силу известного закона цикличности он как кой-то стороной стоит ближе к герою толстовской трилогии, чем к молодым Ростовым. Его роднит с Николенькой Иртеньевым концентрированность душевных сил, направленных к решению нравственных задач, склонность к уединенному размышлению. Это не абсолютное противопоставление молодым Ростовым, тут есть свои переходы; есть живое соединительное звено. «Образ Николеньки перекликается с образом Пети Ростова. Это дети двух важных эпох в истории России, связанных

<sup>6</sup> См.: Ю. Е. Бирман. О характере времени в «Войне и мире». «Русская литература», 1966, № 3.

между собой внутренней преемственностью: 1812 год родил 1825-й».<sup>7</sup> Внутренняя соотнесенность двух юных героев выражена в ритме построения книги, в переключке сцен, им посвященных, разделенных немногими главами (от конца IV тома до «Эпилога»).

Вместе с тем Николенка Волконский отличается многим от всех своих предшественников. Это характер несравненно более целенаправленный и волевой, чем Иртенев, более интеллектуальный, чем молодые Ростовы. Николенка начитан, притом с особым выбором.<sup>8</sup> Толстой отмечает в нем черты рационализма, даже некоторой рассудочности. Тут сказалось некоторое авторское пристрастие, известная двойственность. Одновременно с глубоким и серьезным вниманием к герою ощущается настроженный холодок, словно Толстой присматривается к существу из мира стороннего и чем-то ему чуждого. Почти так же относится к племяннику жены Николая Ильича Ростов, которого Николенка любит, но «с оттенком презрения». И еще одно существенное отличие. Мечтая посвятить свою жизнь благу и счастью людей, Николенка не особенно общителен, больше слушает, чем говорит, с детьми не играет, по-видимому не ищет встреч со сверстниками из дворовых или крестьянских ребят — он не дышит тем *воздухом*, в котором широко и привольно распускалась натура Наташи Ростовой. Может быть, именно таким рисовался Толстой облик молодого «будущего декабриста». Но не только...

### Только ли «будущий декабрист»?

Декабристская тема в «Войне и мире» получила признание сравнительно недавно. Б. М. Эйхенбаум считал ее постановку неправомерной. (Косвенно, как мы увидимся дальше, он сам себя опроверг в своей «Легенде о зеленой палочке», в 1950 году). В последние годы намечаются различные подходы к этой теме. Одни рассуждают примерно следующим образом. Воссоздав атмосферу передовой дворянской культуры, с присущим ей издавна вольнодумством, Толстой *тем самым* обрисовал ту почву, в которой зародились и вызрели ростки декабризма. Тут действовала якобы объективная историческая логика, но сам Толстой, отойдя от первоначального замысла (по его же собственному свидетельству), уже не ставил себе осознанной задачи — отразить в своей книге движение декабристов. Другие приглядываются к Андрею Болконскому, к Пьеру Безухову, к Василию Денисову, ища в них реальные прототипы предекабристской эпохи — будущих декабристов или близких к этому кругу людей. Но если мы спросим сторонников такого рода размышлений: в какой мере наличествует здесь воля автора, — мы ответа не получим. Выходит, что в итоге Толстой здесь ни при чем. Между тем скромная фигура Николенки, его неподдельный интерес к замыслам Пьера, его вопрос о причастности к ним покойного отца (и утвердительный ответ Пьера), его «вещий сон» и торжественная «присяга» — все это дает нам довольно ясный ориентир. Николенка пойдет дальше и отца, и Пьера, и Денисова. «Писатель по понятным причинам — Николенке пятнадцать лет — не дает законченного изображения его характера, но уже намеченные черты героического в его духовном облике весьма многозначительны и дают основание предположить, что Николенка Волконский будет в рядах самых передовых людей своего поколения, в рядах тех, кто бесстрашно пожертвует своей жизнью, чтобы разбудить грядущие поколения на самоотверженную борьбу за свободу, как разбудили декабристы „ребяческий сон души“ Герцена».<sup>9</sup> Цявловский комментирует еще категоричнее: «С другой стороны, действие в „Войне и мире“ доведено до конца 1820 года. В первой части эпилога Пьер Безухий — член тайного общества, возмущающийся Аракчеевым, кн. А. Н. Голицыным, Магницким. Его жадно слушает будущий декабрист Николенка Волконский. Последние главы первой части эпилога „Войны и мира“ могли бы быть первыми главами романа „Декабристы“...» (т. 17, стр. 472). Другими словами, по Цявловскому, Петр Лабазов из набросков к «Декабристам» — это Николенка Волконский в старости и соответственно Николенка — тот же Лабазов в отроческом возрасте. Напомним, что фигуру Лабазова связывали с С. Г. Волконским, с которым Толстой виделся в 1860—1861 годах. Но к вымышленной биографии Николенки гораздо ближе подлинная биография Д. И. Завалишина. Он ближе других декабристов к Николенке и по возрасту: он родился в 1802 году и, следовательно, старше Николенки года на 3—4. Но важнее другое: сходные условия воспитания и формирования интересов. Завалишин рассказывает в своих «Записках», что его отец

<sup>7</sup> С. Бычков. Л. Н. Толстой, стр. 233.

<sup>8</sup> «Николенка начитан в античной литературе, хорошо знает Плутарха. Древние писатели пользовались огромным успехом у передовой молодежи. „Плутарховы сравнительные жизнеописания“ издавались в переводе на русский язык в 1810, 1814—1816, 1817—1821 годах. Николенка читал новые книги, которые, благодаря культу „героического“, имели широкую популярность и среди будущих декабристов» (С. Бычков. Л. Н. Толстой, стр. 232).

<sup>9</sup> С. Бычков. Л. Н. Толстой, стр. 234.

не удалял своего маленького сына во время «беседы с самыми важными лицами. о самых важных предметах».<sup>10</sup> Интерес Николеньки к откровенным разговорам о государственных и придворных делах поощряет Пьер Безухов. Как мы увидим ниже, это напоминает атмосферу бесед в доме отца Толстого, Николая Ильича, предположительно воскрешаемую Эйхенбаумом (и отчасти самим Толстым — в его «Воспоминаниях»).

В круг этих сопоставлений можно было бы включить В. Кюхельбекера. с юных лет мечтавшего о подвиге ради общего блага, о борьбе с тиранами... Но все такие сближения, аналогии и ассоциации имеют тот общий недостаток, что при этом остается вне поля зрения художественный контекст книги Толстого в частности и в особенности «Эпилога», где роль Николеньки превалирует. Но продолжим пока этот ряд и напомним еще раз суждение В. Б. Шкловского о Николеньке как о «юноше из герценовского круга». С этим суждением созвучны вышеприведенные слова С. Бычкова, для которого и сами декабристы лишь промежуточное звено: они разбудили Герцена. Тем самым Бычков тоже толкует образ Николеньки несколько расширительно, сближая его с последующими историческими эпохами... Остановимся пока на этом.

«Нет смысла сводить художественный образ к реальному лицу», — такая мысль стала общим местом в литературоведении. «Поиски прототипов — это не научный метод», — довелось нам слышать от исследователя творчества Толстого Бесспорно, что Пьер Безухов — не Николай Ильич Толстой (отец писателя), Наташа Ростова — не Таня Берс и не жена писателя, а Николенька Болконский — не Завалишин, не Кюхельбекер, не Бестужев-Рюмин (самый младший из казенных декабристов) и т. д. Однако, во-первых, было бы неразумно игнорировать те непосредственные жизненные впечатления, которые могли послужить одним излагаемых или отправных точек при лепке художественного образа. Это интересно не только в аспекте изучения психологии творчества. Во-вторых, когда речь идет о реконструкции исторически достоверного «коллективного» типа. легшего в основу литературного персонажа, такого рода поиск становится неминуемым. Ведь тут мы имеем дело с «прототипом» особого рода; он сам является промежуточным звеном в длительном и сложном художественно-познавательном процессе. Огромное количество разнородного материала — книги, мемуары, документы архивные, беседы с младшими современниками декабристов или близких к ним людей, воспоминания раннего детства — должно было пройти через ум и воображение писателя прежде чем сложилось обобщенно-суммарное представление о Декабристе (именно так, с большой буквы именует он его в главах неоконченного романа) и прежде чем он придал ему облик седовласого Петра Лабазова, затем «окрасил» в декабристские тона Пьера Безухова (и отчасти Андрея) — и закончил пятнадцатилетним сыном Андрея, распроцавшись (на время) с первоначальным столь долго тревожившим его художественным замыслом.<sup>11</sup> Если справедливо, что эпопея Толстого не лишена конкретно-исторических примет, то не следует отказываться от реконструкции — не индивидуального, а обобщенно-суммарного — исторического прототипа в широком смысле слова.

Толстой хотел довести свою книгу до 1856 года, текстually завершил ее 1820-м, но немало сказал он ею и о событиях и людях 60-х годов. В облике Болконского-внука запечатлены не только черты будущего декабриста или юноши из герценовского круга. Тут отразились и некоторые характерные черты революционеров-шестидесятников, особенно резко заметные для глаза Толстого: наряду с беззаветной преданностью идее — известная рассудочность (по Толстому); волевая целенаправленность и твердая решительность — в сочетании с прагматизмом мышления (опять-таки в оценке Толстого). Это заложено не в «подтексте», это выражено прямыми лексическими средствами. Напомним еще раз, какими словами и в какой тональности высказывается мечта Николеньки. «Я знаю, они хотят, чтоб я учился. И я буду учиться. Но когда-нибудь я перестану; и тогда я сделаю. Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же. Я сделаю лучше. Все узнают, все полюбят, все восхвоятся мною». «Отец! Отец! Да, я сделаю (здесь и выше курсив мой, — Ю. Б.)» то, чем бы даже он был доволен» (т. 12, стр. 295).

<sup>10</sup> Возникает вопрос, как мог Толстой ознакомиться с «Записками» Завалишина, опубликованными в «Русской старине» в 1882 году, в № 1. Ориентацию дает сам Завалишин (двумя годами позже): «Точно также отказался я и от предложения одного известного литератора (графа Л. Н. Т.) напечатать при его содействии. безо всяких с моей стороны расходов, мои Записки здесь, так как был уверен, что они пройдут через цензуру искалеченными» («Русский вестник», 1884, кн. 2, стр. 836). Эти переговоры могли вестись еще во время работы над «Войной и миром».

<sup>11</sup> К теме декабризма Толстой, как известно, возвращался неоднократно и после окончания «Войны и мира».

Оказывается, что хотя и мечтает этот отрок стать ученым, но науку он не боготворит. Она только средство, только звено в цепи, только орудие для достижения конечной цели. Николенька — когда придет его время — *сделает...* Это слово, четырёхжды им повторенное, не из лексикона Ростовых или Пьера, чье уважение к силе разума несет ещё следы эпохи просветителей. Но так мог бы, вероятно, сказать кто-нибудь из людей базаровского толка, участник каракозовского кружка, даже молодой Д. И. Писарев.

Исчерпывается ли значение фигуры Николеньки такими отображениями реально-исторического характера, притом со следами не одной, а двух и более сменяющих друг друга эпох? Ни в коем случае! Художественное содержание этого толстовского образа обладает большей емкостью.

### Молодые правдоискатели

Осенью 1950 года в № 47 «Огонька» был напечатан этюд Б. М. Эйхенбаума «Легенда о зеленой палочке». Тему Эйхенбаум берет гораздо шире, нежели только как один из мотивов «Детства», «Отрочества» и «Юности». Он рассматривает легенду как мотив, проходящий через всю творческую жизнь Толстого. Эйхенбаум опирается на реальный источник — размышления Толстого в его «Воспоминаниях» о том, какие обстоятельства и впечатления могли натолкнуть его старшего брата Николая, примерно в возрасте Володи Иртеньева, на сочинение легенды («детской утопии») о заветной палочке, могущей осчастливить весь род человеческий. Толстой припоминает рассказы взрослых о масонских обрядах и т. п. — все то, что могло запасть в голову впечатлительного подростка. Эйхенбаум этим не довольствуется. Его реконструкция отличается большей детализацией. Остроумно и тонко группируя различные приметы, имена и соответствия — *зеленую книгу, зеленые портфели Пестеля, зеленый цвет волшебной палочки, созвучность фамилии братьев Муравьевых с муравейными* братьями из легенды, Эйхенбаум приходит к выводу, что легенда о зеленой палочке, бродившая в головах юных Толстых, сложилась под влиянием отзвуков декабристских настроений, характерных для домашнего круга отца Толстого. Среди участников этого круга Эйхенбаум называет «серьезного декабриста» П. И. Колошина.

Интересно отметить, что Эйхенбаум протягивает нить от подростка Николая Толстого прямо к молодому герою «Войны и мира» Николеньке Болконскому, минуя трилогию об Иртеньевых. Он дважды цитирует соответствующие тексты из «Эпилога» эпопеи Толстого: описание внешности Николеньки, его поведение во время спора взрослых в кабинете Пьера.

Оставляя в стороне уязвимые стороны расшифровки Эйхенбаума (методу которого не чужда художественная интуиция), мы отметим некоторый итог объективного свойства, логически вытекающий из его искусной мозаики. Не ставя это своей прямой целью, Эйхенбаум как бы мимоходом сблизил двух героев Толстого — Николеньку Иртеньева и Николеньку Болконского. Он отметил тем самым несомненную связь одновременно созданных Толстым образов, отражающих объективную «связь времен». Старший современник Николеньки Иртеньева, Болконский-внук живет не менее напряженной внутренней жизнью; он тоже решает задачу о выборе жизненного пути. Но его мечты более героичны и романтичны; в них больше личного честолюбия («Все узнают, все полюбят, все восхитятся мною»); он увереннее думает о своей будущей незаурядной роли. Иртеньев сентиментальнее; Болконский более рационалистичен, несмотря на героичку и романтику.

Но есть у них и общее, «родовое», толстовское. Они оба — молодые правдоискатели, примыкающие к галерее взрослых правдоискателей, проходящих через все художественное творчество Толстого от 1853 до 1868 года. Мотивы правдоискательства и образы правдоискателей сливаются с темой декабризма, придают этой теме особый колорит, начиная с момента ее зарождения (который вряд ли поддается точному установлению) и кончая «Эпилогом» эпопеи с «будущим декабристом» в центре внимания. Николенька, этот очередной правдоискатель, не только завершает, но и приоткрывает, возобновляет, зачинает. Эта его роль раскрывается глубже в контексте самого «Эпилога».

### Мотивы обновления и «открытые концы»

«Эпилог» написан совсем в другом ключе, чем книга Толстого в целом. Создается впечатление, что известный авторский комментарий,<sup>12</sup> по существу, к «Эпилогу» не относится. В самом деле, какой разительный контраст с зачином «Войны и мира», где Толстой пренебрег обязательной экспозицией (прологом) и сразу вводит нас в водоворот событий, подчиняя нас этому мерному движению на протяжении сотен страниц! И вот, в завершение этой предельно динамичной

<sup>12</sup> «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (т. 16, стр. 7—16).

книги — традиционный «Эпилог», с неизменным отчетом о происшедших в промежутке событиях, с неторопливым описанием изменившегося облика героев, с медленным нарастающим действием, напряжение которого ощутимо лишь к концу (возвращение Пьера домой и т. д.).

Не беремся здесь ставить вопрос об особой жанровой природе «Эпилога» «Войны и мира», достойный самостоятельного исследования. Выскажем лишь некоторые соображения в плане интересующей нас темы. «Эпилог» можно рассматривать как относительно самостоятельное произведение, ведущим мотивом которого является *обновление*. Этот мотив развивается в нескольких планах. Из них самым всеобъемлющим является философский план — тема преемственной связи и смены поколений. В эту «сверхзадачу» вовлечена даже, в числе других, старая графиня, роль которой с резкой контрастностью выделяется на фоне детских голосов, чей хор почти все время звучит в «Эпилоге». Сначала Толстой рисует отжившее существо, ограниченное элементарными потребностями, но тем ярче выявляется тут же духовная сторона этого образа, получающего почти символическое значение. Теперь Наталья Алексеевна уже не просто хозяйка-графиня, которая ворчит вслед засидевшимся гостям («Уж сидели, сидели! Что за манера!»); не капризная барыня, за мелкую провинность обидно отчитывающая горничную («Вы не хотите служить? Так я найду вам место!»); не помещица, способная пренебречь беспомощными ранеными ради гостинного добра, — теперь она мать, глава большой семьи, старейшина рода. Образ приобретает эпическое звучание. Такой матери подобает по праву размышление о ее сверстниках, завершающих свой жизненный круг, «собирая остальные колосья того, что они посеяли в жизни» (т. 12, стр. 279). В этом образе матери-сеятельницы находит свое дальнейшее развитие тема «дуба Болконского», под сенью которого нравственно обновленный отец Николеньки с радостью узрел свежую молодую поросль. Уже отмечалось неоднократно, что эта тема завещана Толстому Пушкиным. С новой силой звучит в «Эпилоге» «Здравствуй, племя младое, незнакомое!». В новых образах оживают соки уходящих поколений.

Но мотив обновления звучит у Толстого не так безмятежно и гармонично, как у Пушкина. В сложной полифонии сплетается стремление к миру и спокойствию с предчувствием неотвратимых перемен, чередование нравственно спящих поколений — с нарастающим конфликтом отцов и детей. В самом деле, мы не знаем, почему Николенька, который «любит всех», любит также и дядю Николая Ильича, «но с оттенком презрения». Мы можем догадываться, почему Ростов, в свою очередь, инстинктивно недолюбливает племянника своей жены, и только из «гордой любви» к ней заставляет себя относиться к нему с родственной заботой. Во всяком случае, этот беглый мазок, свидетельствующий о явной трещине, намечившейся под крышей родовой усадьбы, нанесен убежденной рукой.

Так обновляются поколения; так обновляется Россия. В каком именно направлении — этого Толстой будто бы и сам не знает, хотя речь он ведет о 1820 году во второй половине 60-х годов. Время «распахнуто» безгранично...

Вместе с тем «обновляется» и сам автор. Как ни широк и всеобъемлющ был творческий метод эпопеи, которую сам Толстой сравнивал с «Илиадой», уже зреет что-то новое, уже ощущаются в «Эпилоге» поиски новых путей; зреют новые замыслы, требующие новых форм воплощения. «Эпилог» звучит одновременно как пролог.

Обновляется и тема детства. На протяжении книги Толстого эта тема гармонично сливалась с «мыслью пародной»; их слитность определяла собою поэтику детских образов. В «Эпилоге» же облик нового детства потребовал и иной поэтики; Николенька, как мы это показали, написан в другом ключе. И этот новый ракурс намечается уже с первых эпизодов его биографии.

Некогда начав свой совокупный замысел «Декабристы — Отечественная война» с престарелого Петра Лабазова, вернувшегося из Сибири, Толстой ограничился в «Эпилоге», связующем две эпохи, пятнадцатилетним подростком. Чем это объяснить? Попытаемся высказать предположительное решение. К этому времени Толстой «для себя» в основном решил свою давнюю задачу. Он понял, когда, как и почему складывается тип правдоискателя-революционера (декабриста, в частности); он понял, каким образом на могучем стволе внутренне единой и целостной нации неизбежно произрастают свежие ответвления, непохожие на старые; он ощутил диалектику исторического процесса. Он пришел также к убеждению, что основы личной и общественной нравственности складываются в человеке довольно рано. Это убеждение Толстого разделяли в 60-х годах люди самых различных идейных направлений. Интерес к отрочеству был, можно сказать, всеобщим. Вот почему две книжки — о Пушкине и о Кольцове — были написаны Чернышевским и Добролюбовым специально для подростков. Для подростков написаны поэмы «Дедушка» и «Русские женщины» Некрасова (для создания которых первоначальным поводом



послужило возвращение декабристов из ссылки). Перед мысленным взором поэта рисуется облик отрока, готового сменить уходящих бойцов (мотив, родственник Герцену). Скромный обзорно-библиографический труд бывшего петрашевца Ф. Г. Толля, проникнутый идеями революционного просветительства, был составлен с целью воспитать «отрока — ... поборника истины и образования».<sup>14</sup>

В этой связи особенно интересно одно место из статьи Д. И. Писарева «Старое барство» (1868), отклик на первые тома «Войны и мира». Нижеприведенные слова сказаны по поводу Николая Ростова, который, по мнению Писарева, смолоду много доброго обещал, по обещания эти в итоге не оправдались. К Николеньке Болконскому слова эти не имеют отношения; в статье его имя не упоминается. Писарев умер, не успев написать предполагаемой второй части; его намерений мы знать не можем. Тем не менее, по существу, сказанное Писаревым могло бы послужить развернутым комментарием ко всей теме детства в «Войне и мире» и в особенности к образу Николеньки.

«Когда мы смотрим на сильное и молодое существо, то нас волнует радостная надежда, что его силы вырастут, развернутся, приложатся к делу, примут деятельное участие в великой житейской борьбе...» «Мы еще не знаем той границы, на которой остановится развитие этих сил, и именно эта неизвестность составляет в наших глазах величайшую обаятельность молодого существа. Кто знает? — думаем мы: — может быть, тут вырабатывается перед нами что-то очень большое, чистое, светлое, сильное и неустрашимое. Молодое существо, полное жизни и энергии, составляет для нас самую занимательную загадку, и эта загадочность придает ему особенную привлекательность».<sup>14</sup>

С. Т. Аксаков в своем «Детстве Багрова-внука» еще грустит и печалится о далеком прошлом; Толстой в трилогии пытается через своего юного героя заглянуть вперед. В «Войне и мире» тема детства уже всецело служит окном в будущее — будущее героев, страны, народа.

В интересной работе, посвященной советскому эпосу, отмечается, что *ребенок или подросток, как намек на возобновление, стал традиционной завершающей фигурой крупных полотен эпического жанра*.<sup>15</sup> В качестве примера автор статьи называет «Семью Тибо» Мартена дю Гара, «Тихий Дон» Шолохова и справедливо указывает, что в этом выражаются «открытые концы» романов-эпопей о судьбах народов — особенность, отмеченная еще Роменом Ролланом. Мы вправе думать, что начало этому положено эпопеей Толстого с ее «Эпизодом», воспринимаемым как своеобразный пролог — пролог к произведениям, написанным или только задуманным, к замыслам, исполненным или незавершенным, в конечном итоге к нескончаемой книге, которую пишет сама жизнь.

Е. М. АЗАДОВСКИЙ

## Р. М. РИЛЬКЕ И Л. Н. ТОЛСТОЙ

Еще С. Брутцер в своей диссертации «Русские поездки Рильке» жаловалась, что почти все, кому приходится писать о Рильке и Толстом, набрасывают на их отношения некий таинственный флер, который мешает проникнуть в существо дела.<sup>1</sup> Истекшие с момента диссертации Брутцер 35 лет не улучшили положения. Большинство западных исследователей в своих работах о Рильке, упоминая о двух встречах поэта с Л. Н. Толстым, всегда ссылаются при этом на одни и те же многочисленные источники. Фраза «встреча с Толстым произвела на Рильке незабываемое впечатление» стала общим местом. Однако основная задача, состоящая в том, чтобы дать этому вопросу теоретическое осмысление, исходя из философских и эстетических взглядов австрийского поэта, еще не решена.

Теме «Рильке и Толстой» посвящено специальное исследование Э. Батлер.<sup>2</sup> На русском языке существенные документы, освещающие историю встреч Рильке с Толстым, были впервые опубликованы Э. Зайденшпур в «Литературном наследстве».<sup>3</sup> Но и в этих обеих публикациях анализ фактов отсутствует.

<sup>13</sup> Ф. Толль. Наша детская литература. Опыт библиографии современной отечественной детской литературы. СПб., 1862, стр. 224.

<sup>14</sup> Д. И. Писарев. Старое барство. В кн.: Л. Н. Толстой в русской критике. Гослитиздат, М., 1952, стр. 242.

<sup>15</sup> Л. Поляк. Человек и история. «Новый мир», 1967, № 10, стр. 232—233.

<sup>1</sup> S. Brutzer. Rilke's russische Reisen. Diss., Königsberg, 1934, S. 47.

<sup>2</sup> E. M. Butler. Rilke and Tolstoy. «The Modern Language Review», 1940, vol. XXXV, № 3, p. 494—505.

<sup>3</sup> Э. Зайденшпур. Р. М. Рильке у Толстого. «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 708—712.

Сообщение Э. Зайденшнур завершалось словами: «Приведенные документы исчерпывают вопрос о встречах Рильке с Толстым».<sup>4</sup> На самом деле, в статье Зайденшнур использована лишь часть материалов, относящихся к данной теме. Винить в этом автора не приходится: большее количество новых сведений стало доступно лишь в самые последние годы. Цель настоящего исследования — восполнить наиболее существенные пробелы в публикации Э. Зайденшнур, а главное — дать имеющимся в нашем распоряжении материалам соответствующее истолкование.

## 1

В год, когда родился Рильке (1875), имя Толстого было известно Западу еще довольно слабо. На немецкий язык к этому времени не было переведено ни одного из крупных произведений писателя. Известность Толстого в Германии начинается с 1885 года, причем идет она не столько из России, сколько из Франции, где М. де Воюэ страстно пропагандирует «русский роман» и называет Толстого характерным выразителем самобытного русского характера — «русской души». В 1885 году в Германии впервые выходят отдельными изданиями такие произведения Толстого, как «Казак», «Война и мир», «Анна Каренина».

Исключительную роль для популяризации Толстого в Германии сыграла организованная в 1889 году «Freie Bühne» («Свободная сцена») — новый театр, созданный немецкими натуралистами. Их кумиром наряду с Ибсеном и Золя становится Толстой, имя которого постоянно присутствует в выходящем с 1890 года периодическом издании «Freie Bühne für modernes Leben». В 1891 году на «Свободной сцене» с огромным успехом прошла «Власть тьмы». «Увлечение произведениями Толстого было характерно не только для театральной молодежи, группировавшейся вокруг „Свободной сцены“, но для немецких натуралистов в целом: реализм и идейная насыщенность творчества русского писателя для прогрессивных немецких литераторов, выступавших под знаменем „натурализма“, служили опорой в их борьбе с ограниченностью и отсталостью отечественной литературы».<sup>5</sup> На грани 1880—1890-х годов вся передовая Германия с увлечением читает Толстого. Поэтому сообщение К. Зибера, одного из биографов Рильке, о том, что, еще будучи учеником Торговой академии в Липпе (1891—1892), Рильке знакомится с произведениями Толстого, кажется вполне правдоподобным.<sup>6</sup>

Разумеется, восприятие Толстого в Германии не было однородным. Единственной чертой, сближающей различные интерпретации Толстого, является сильное влияние работ Воюэ. Этим влиянием был в большей степени затронут и немецкий натурализм. Т. Кампман, автор книги «Достоевский в Германии», утверждает, что М. Воюэ «так сильно повлиял на немецкий натурализм — натуралисты даже считали его одним из своих — что мы вполне можем сопоставить его с нашими немецкими критиками».<sup>7</sup> Однако если одних литераторов и критиков прежде всего привлекало в Толстом его реалистическое мастерство, то целый ряд других обращается к нему, чтобы проиллюстрировать легенду о «русской душе», апеллируя при этом к религиозно-философским исканиям русского писателя. Среди последних следует, в первую очередь, назвать писательницу Лу Андреас-Саломе — одного из наиболее заметных и своеобразных истолкователей Толстого в Германии. На ее взглядах следует задержаться несколько подробнее, учитывая то исключительное место, которое этой женщине суждено было занять в жизни Рильке и в его духовном становлении.

Лу (Лупза Густавовна) Саломе (1861—1937) родилась в Петербурге в семье генерала русской службы. Подобно многим русским женщинам тех лет, она в ранней молодости уехала учиться в Западную Европу и, сблизившись с виднейшими деятелями немецкой культуры того времени (прежде всего с Ф. Ницше и его окружением), навсегда связала свою судьбу с Германией. В 1887 году Лу Саломе вышла замуж за известного немецкого ориенталиста Фридриха Карла Андреаса (1846—1932). Л. Андреас-Саломе была лично знакома с вождями немецкого натурализма (О. Брам, М. Гарден, Г. Гауптман и др.) и сотрудничала в журнале «Freie Bühne...». С 1890 по 1893 год она опубликовала там до пятнадцати статей, посвященных актуальным для «Freie Bühne...» вопросам: драматургии Ибсена, реализму в искусстве и т. д. Видимо, к этому периоду относится и первое знакомство Андреас-Саломе с творчеством Л. Толстого.

Живя в Германии, Андреас-Саломе не порывала связей с родиной и сыграла видную роль в развитии русско-немецких культурных контактов. В один из своих

<sup>4</sup> Там же, стр. 711.

<sup>5</sup> Ф. Прейма. Начало мировой славы Л. Толстого. «Русская литература», 1960, № 4, стр. 59.

<sup>6</sup> C. Sieber. René Rilke. Die Jugend Rainer M. Rilke's. Leipzig, 1932, S. 108.

<sup>7</sup> Th. Kamppann. Dostojewski in Deutschland. Münster, 1931, S. 24. Все переводы иностранного текста в данной статье, включая приложение, выполнены автором.

приездов в Россию (1895)<sup>8</sup> она завязала отношения с редакцией петербургского журнала «Северный вестник». В этом журнале Андреас-Саломе сотрудничала вплоть до его закрытия (1898). Лично познакомившись с А. Вольнским, идейным руководителем журнала, Лу Саломе стала пропагандировать его взгляды в немецкой печати. В это же время Андреас-Саломе работает и над большой статьей «Лев Толстой, наш современник», которая появляется в 1898 году в одном из ведущих журналов Германии «Neue deutsche Rundschau» («Новое немецкое обозрение»), выходявшем как продолжение «Freie Bühne...».

В основе данной статьи Андреас-Саломе лежит противопоставление современной цивилизации западноевропейского толка наивному мировосприятию русского народа. Решить проблему «Толстой» — «одну из самых странных и самых интересных человеческих проблем»<sup>9</sup> — можно, по мнению автора, лишь проследив развитие той части русского общества, в которой воплотились две противоречивые тенденции — «стремление к славянофильскому идеалу и примитивной жизни народа, с одной стороны, и вся рафинированная утонченность современной души, с другой» (S. 1148). Кульминационным пунктом этого развития писательница считает Толстого.

Такое противопоставление вполне закономерно вытекало из общей позиции Андреас-Саломе, наиболее полно отразившейся в работах тех лет «Иисус-еврей» (1896) и «Религия и культура» (1898). В этих статьях, продолжая начатый Ницше поход против христианства, Андреас-Саломе излагает свой собственный взгляд на мир. Она пишет о боге как об органической и изначальной субстанции, как о символе всего сокровенного и неизываемого в человеческой жизни. Согласно Андреас-Саломе, в древние времена бог был физически близок людям; он не карал их, не сковывал их понятиями греха и цепями этики. Люди ощущали себя связанными с божеством через кровь жертвоприношений. Но чем больший круг людей принимал его, тем слабее становилась его связь с ними и тем выше поднимался он ввысь, отрываясь от земли. Пример этому — история Христа, первоначально созданного языческим мироощущением пудейских племен. Не без влияния Ф. К. Андреаса писательница заостряет внимание на религии нецивилизованных народов, противопоставляя этическому духу христианства таинства языческих обрядов.

Именно такой первобытный народ, предполагает Андреас-Саломе, населяет Россию. По ее мнению, христианство вообще осталось чуждым русскому народу, сохранившему «собственные исконные русские (irgussische) идеалы... Византийская форма давит на него, как золотой, усыпанный драгоценными камнями панцирь, но под ним бьется еще совсем детское русское сердце» (S. 1150). Отличительными чертами русского народа Андреас-Саломе считает его смирение и пассивность. В них она видит проявление истинной религиозности нехристианского типа. Миф о «русской душе» получает в этих рассуждениях Андреас-Саломе свое законченное воплощение.

Отношение Андреас-Саломе к Толстому оказывается полностью обусловленным этими взглядами. Подчеркивая глубокую связь Толстого с русским народом, она тем самым отказывается видеть в нем христианина. Вопреки заявлениям самого Толстого, Андреас-Саломе пытается доказать, что толстовские идеи непротипления обнаруживают не столько евангельскую подоснову, сколько воздействие народной среды. Они свидетельствуют, по ее мнению, о теснейшей связи Толстого с национальным русским характером, в основе которого «совершенно бесспорно лежат глубоко доверчивая наивность и человеколюбивая пассивность» (S. 1150).

Исходя из этих положений, писательница развивает свой взгляд на Толстого. Воспитанная в духе новейшей западноевропейской философии с ее очень сильной тягой к эстетическому, Лу Саломе была склонна абсолютизировать творческий акт и личность творца. Эстетическое и религиозное явственно переплетаются в ее рассуждениях. Творческая активность является для Андреас-Саломе отличительным признаком того сокровенного непознаваемого начала, которым, по ее мнению, характеризуется любой «некультурный» человек. Проявление этого начала (например, в обряде) расценивается ею как творческий акт, в котором находят выход глубинные праационально-чувственные силы человека, другими словами, его «божественная» сущность. В процессе творчества каждый художник как бы обнажает свой человеческий потенциал. У Толстого же, судя по его творчеству, этот потенциал настолько велик, что мы, заключает Андреас-Саломе, должны признать в нем сверхчеловека. Говоря в начале статьи о двух противоречивых тенденциях, кото-

<sup>8</sup> Уже в этот приезд Андреас-Саломе вместе со своей приятельницей Ф. фон Бюлов, также интересовавшейся русской литературой и писавшей о ней, пытается навестить Толстого в Москве. Встреча не состоялась ввиду болезни С. А. Толстой (см.: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений. Юбилейное издание. т. 68, Гослитиздат, М., 1954, стр. 292).

<sup>9</sup> L. Andreas-Salomé. Leo Tolstoi, unser Zeitgenosse. «Neue deutsche Rundschau». 1898, N. 11, November, S. 1147. (Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте).

рые в своем развитии породили такое явление, как Толстой, Андреас-Саломе отмечала: «...Толстому суждено олицетворять собой это типичное противоречие, но та сила, с которой его гений пытается разрешить его, делает этого человека единственным и великим; это зрелище того, как взрываются и рождаются целые миры, чтобы один человек обрел покой для своей души» (S. 1148).

Разумеется, эстетический индивидуализм Андреас-Саломе был прямо противоположен убеждениям Толстого, которые, в первую очередь, выделяются своим антиэстетизмом и антииндивидуализмом. Андреас-Саломе подвергает резкой критике отказ Толстого от творческой работы в пользу общественной деятельности на благо людей. Относительно работы «Что такое искусство?», в которой взгляды Толстого тех лет нашли наиболее полное отражение. Андреас-Саломе замечает: «С особым негодованием следует указать на мысль, пропихивающую последнее сочинение Толстого и состоящую в том, будто „другие“ могут играть какую-то роль в творческом акте, будто ради „других“ и создаются вообще произведения искусства» (S. 1153). С явным неодобрением отзываясь Андреас-Саломе и о стремлении Толстого придать своим нравственным идеям первостепенное значение, поставить их выше художественного творчества.

Все разнохарактерное и противоречивое отношение писательницы к Толстому дано в резюмированном виде в конце статьи. «То начало, которое у него, как следствие негармоничного и болезненного развития, в конце концов грубо разрушает каждое творение искусства, есть не что иное, как мучочес человеческое начало, которое предстает перед нами обнаженное и чудовищное, и напоминает нам, что лишь из него в конечном итоге, лишь из той глубины, в которую оно уходит, бьет струей также и мощь, питающая искусство» (S. 1154).

Статья «Лев Толстой, наш современник», как и остальные работы Лу Андреас-Саломе, были хорошо знакомы Рильке. Изложенные в них мысли стали тем фундаментом, на котором впоследствии строилось собственное отношение Рильке к Толстому.

Встреча Рильке и Андреас-Саломе произошла 12 мая 1897 года<sup>10</sup> в Мюнхене. Рильке переехал в Мюнхен из Праги осенью 1896 года и жил там, захваченный новыми веяниями в немецкой культуре. Мировоззрение Рильке этого периода отмечено очень сильным внутренним бунтом против современного ему общества и его нравственных устоев. Однако этот бунт реализуется прежде всего в форме религиозных переживаний. Начатый еще до встречи с Андреас-Саломе стихотворный цикл «Видения Христа» (впервые опубликован в 1959 году) свидетельствует о том, что искания Рильке идут по пути полного отрицания традиционных христианских представлений. По своей антихристианской направленности «Видения Христа» смыкаются с работами Андреас-Саломе второй половины 90-х годов.

Однако будучи художником, Рильке не удовлетворяется тем решением вопроса, которое было намечено в работах Андреас-Саломе. На первый план в своих рассуждениях поэт выдвигает эстетический момент и все упорнее соотносит бога, которого ищет, с актом духовного самовыражения. Постепенно у него вырабатывается система взглядов, впервые получившая отражение в его «Флорентийском дневнике» (1898). Рильке по-прежнему исходит из отсутствия бога в современном мире. Но теперь он знает, каким образом его можно вернуть людям. Бог потепциально присутствует в любом явлении, в любой вещи; он постоянно изменяет и неуловим. Единственный, кто способен обнаружить его в предмете и сделать зримым, — это художник. Бог, по убеждению Рильке, создается в творческом акте гения. Любимый пример Рильке — Микеланджело, который из глыбы камня высекает произведение искусства, творя тем самым бога. Бог Рильке — это бог будущего, которого из поколения в поколение создают художники. Художник является для Рильке тем же, чем был для Ницше сверхчеловек. Одновременно художник, по убеждению Рильке, — человек религиозного склада. Он обязательно должен быть одиноким и нелюбимым, ни на кого не похожим серьезным творцом. «То, чем был Наполеон в своем стремлении наружу, тем же является художник в своем стремлении вглубь».<sup>11</sup> Эстетический индивидуализм, заметно окрашивавший суждения Андреас-Саломе, достигает во «Флорентийском дневнике» Рильке своего апогея.

Эти же взгляды Рильке излагает и в своей статье «Об искусстве» (1898). Статья начинается с упоминания работы Толстого «Что такое искусство?» и, собственно говоря, выдержана от начала и до конца в скрытой полемике с нею. Рильке упрекает Толстого в том, что тот, как и ряд философов до него, анализирует искусство, исходя из его общественного назначения. «...Все они не столько рассматривают сущность самого искусства, сколько озабочены тем, чтобы объяснить искусство из производимого им воздействия».<sup>12</sup> Как бы пытаясь избежать этого, с его точки зрения, недостатка, Рильке дает свое собственное толкование

<sup>10</sup> Все даты указаны по повому стилю.

<sup>11</sup> R. M. Rilke. Tagebücher aus der Frühzeit. Leipzig, 1942, S. 38—39.

<sup>12</sup> R. M. Rilke, Sämtliche Werke, Bd. V. Frankfurt a. M., 1965, S. 426.

искусства как религии и обосновывает свой взгляд на художника как на творца бога.

Таким образом, начиная с 1898 года религиозно-философские искания Рильке бурно устремляются по эстетическому руслу. В любое религиозное понятие им отныне вкладывается эстетический смысл. Очевидно, что основы будущего мировоззрения Рильке, заложенные в эти годы, были с самого начала в корне противоположны исходным положениям толстовства.

Духовное обхождение Андреас-Саломе и Рильке на почве их взаимных интересов было в этот период весьма интенсивным. Готовясь к поездке в Россию, они читают русских авторов, занимаются языком. В беседах и спорах вырабатываются их общие позиции. Тем не менее надежды, которые каждый из них возлагал на предстоящую поездку, были не совсем одинаковыми. Андреас-Саломе надеялась найти в патриархальной России подтверждение своим теориям о примитивном народе, в котором бог в отличие от рационалистического Запада не умер, а продолжает жить в непосредственной близости с человеком. Рильке же предвкушал увидеть в набожном и покорном русском человеке (каким он его себе представлял) элементы творческого начала. С поездкой в Россию у них связывалась и надежда на встречу с Толстым. Соответственно и от этой встречи они ожидали разного. Андреас-Саломе рассчитывала найти в живом человеке соответствие тому Толстому, чей облик она пыталась критически воспроизвести в своей недавней статье о нем. Что касается Рильке, то он, в первую очередь, ожидал увидеть в Толстом зримое воплощение того человека, который уже был создан в его фантазии: человека с огромным творческим началом, художника-творца, создателя типа Микеланджело. «... В какой-то степени его образ был для нас воротами в Россию, — вспоминает Андреас-Саломе, — потому что если уже раньше Достоевский открыл Райнеру человеческие глубины русских душ, то все же Толстой был тем, кто воплощал для него русского человека как такового — благодаря той проникновенной поэтической мощи, которая свойственна всем его описаниям».<sup>13</sup>

Первая поездка в Россию, в которой приняли участие Андреас-Саломе, ее муж и Рильке, была приурочена к празднику русской пасхи и началась 25 апреля 1899 года.

## 2

Прибыв в Москву 27 апреля, Рильке в тот же день отправился к художнику Л. О. Пастернаку, к которому у него было рекомендательное письмо. Л. О. Пастернак был в это время близок с Толстым: он работал над иллюстрациями к публиковавшемуся в «Ниве» роману «Воскресение» и часто встречался с писателем. Рильке познакомился также со скульптором П. Трубецким, который жил тогда в доме Пастернаков и только что закончил два скульптурных портрета Толстого: «Л. Н. Толстой» и «Л. Толстой на лошади». Л. О. Пастернак рекомендовал Рильке и супругов Андреас Толстому, и уже 28 апреля вечером они посетили писателя на его московской квартире.

Насколько можно судить по сохранившимся материалам, разговор между Толстым и его гостями шел по двум направлениям. С одной стороны, они спорили по религиозным вопросам. В первые же часы своего пребывания в России Андреас-Саломе и Рильке оказались полностью захваченными тем, что они видели. Дни пасхального торжества в Москве оказали сильнейшее воздействие на впечатлительную и глубоко восприимчивую натуру Рильке. Все надежды, которые поэт связывал с Россией, были, как ему казалось, близки к осуществлению. На всю жизнь запомнились Рильке эти первые дни в Москве: толпы молящихся перед входом в церкви, маленькие часовни с потемневшим от времени иконами, религиозный экстаз верующих — все, что составляло формальный эстетический момент православного праздника. Разумеется, Толстой с его резко отрицательным отношением к обрядовой стороне православия не мог разделять той восторженности, с которой Андреас-Саломе и Рильке говорили о своих первых русских впечатлениях, и возражал своим гостям. Упоминание об этом есть в письме Рильке к матери, написанном на другой день после визита к Толстому: «... вчера мы были приглашены на чай к графу Льву Толстому и провели у него два часа, получив огромное наслаждение от его доброты и человечности. Мы были тронуты трогательной простотой его любезности и как бы благословлены этим великим старцем, который способен так по-юношески и проявлять свою доброту, и злиться».<sup>14</sup> Последние слова совпадают с написанными уже после смерти Рильке воспоминаниями Андреас-Саломе, из которых, в частности, следует, что, «злясь» на своих гостей, Толстой не смог их переубедить: «... и хотя Толстой самым настойчивым образом внушал нам не поклоняться русским суевериям столь же неистово, как сам народ, но как раз когда мы возвращались от него, нас встретила могучим гулом кремлевских колоколов пасхальная ночь».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Lou Andreas-Salomé. Lebensrückblick. [Frankfurt a. M., 1968], S. 117.

<sup>14</sup> См.: S. Brutzer. Rilke's russische Reisen, S. 48.

<sup>15</sup> L. Andreas-Salomé. Rainer Maria Rilke. Leipzig, 1928, S. 19.

Самого Толстого из его гостей, по-видимому, больше всего заинтересовал Ф. К. Андреас. Из позднейшего письма Рильке к Толстому выясняется второе направление беседы: разговор шел о секте бабидов, которой занимался Андреас и которой интересовался Толстой. Интерес Толстого к этой теме был далеко не случаен. Бабиды были совершенно своеобразным течением в мусульманской религии, возникшим в 40-х годах XIX века. Бабиды проповедовали прогресс, братство между народами, бесклассовое общество и равноправие женщин. В бабизме Толстой находил много общего с христианским анархизмом (одним из виднейших представителей которого был он сам). Толстой выразил желание ознакомиться подробнее с работами Андреаса, и Рильке впоследствии вместе с собственной книгой («Две пражские истории») и романом Андреас-Саломе («Дети человеческие») прислал ему также работу Ф. К. Андреаса «Бабиды в Персии». На этой книге сохранились пометки Толстого.<sup>16</sup>

Через несколько дней после встречи с Толстым Рильке и его спутники уезжают в Петербург, где поэт живет до середины июня, встречаясь со многими представителями столичной интеллигенции и усиленно знакомясь с русским искусством. В его сознании постепенно зреет то представление о России, которое очень скоро разрастается в целую систему. В письмах из Петербурга Рильке пытается сформулировать свои впечатления, осмыслить увиденное. В письме к Е. Ворониной, написанном 18 мая после визита к И. Репину. Рильке, говоря о нем как о русском человеке и художнике одновременно, уже видит во взаимосвязи этих двух моментов глубокую внутреннюю неизбежность. Аналогичный по духу отзыв содержится в письме к Г. Залюсу от 19 мая, где Рильке называет Толстого «вечным русским».<sup>17</sup> Наконец, в письме от 20 мая, адресованном Ф. фон Ревентлов, говорится: «Испытываешь странное ощущение, находясь ежедневно среди этого народа, который полон смирения и набожности, и я глубоко радуюсь этим новым открытиям».<sup>18</sup>

Отзывы Рильке о Репине и Толстом и особенно последнее высказывание требуют комментария. Уже указывалось выше, что, едва попав в Россию, поэт почувствовал, как все его надежды сбываются. Идеи «Флорентийского дневника» в силу гипертрофированного воображения Рильке находили теперь реальное подтверждение в русской действительности. В одном из писем из России, адресованном Ф. фон Бюлов, поэт признавался: «... мое пребывание в России я воспринимаю как своеобразное продолжение той флорентийской весны, о влиянии и значении которой я тебе рассказывал».<sup>19</sup> Рильке имеет в виду «флорентийскую весну» 1898 года, когда он, подпав под могучее воздействие шедевров итальянского Возрождения, писал в своем дневнике о художнике, открывающем бога в вещи и созидающем его. Тогда он пытался противопоставить западноевропейскому образцу практического человека свой собственный идеал художника, человека-творца, смиренного, одинокого и набожного. Все эти черты, которые Рильке ранее в теории связывал с художником, он теперь, как ему казалось, воочию увидел в реальной жизни. В своей глубокой религиозности русский человек казался Рильке таким же антиподом западного, как и созданный его фантазией человек-художник. Вполне естественно, что вымысел слился с реальностью, и русский человек оказался в глазах Рильке художником.

Придя к этому выводу, Рильке распространил на русский народ и Россию свои взгляды на искусство и художника. Наделив русского человека творческой активностью, Рильке как бы полностью передоверил ему те задачи, которые раньше возлагал на сверххудожника Микеланджело — задачу высвобождения и создания бога. Не сомневаясь в том, что русский народ призван совершить однажды эту миссию, Рильке провозгласил Россию «страной будущего» и на этом логически завершил свою оригинальную систему.

Излишне говорить, что все эти воззрения Рильке не соответствовали действительности и представляли собой лишь одну из наиболее своеобразных вариаций на тему «русской души» и богоизбранности русского народа. Реальная жизнь, тяжелые условия, в силу которых русский человек шел в церковь и там молился до иступления, социальные сдвиги, которые обнаруживались в русском обществе на грани веков, — все это оставалось вне поля зрения Рильке. Забитость народа, его интеллектуальную «темпоту» Рильке переосмыслил как смиренную набожность, как эманацию «темного» русского бога. Предубежденный подход к русской действительности и крайне одностороннее знакомство с нею способствовали формированию у Рильке искаженного представления о России.

Однако было бы несправедливым не подчеркнуть то чрезвычайно важное обстоятельство, что первая поездка Рильке в Россию, самым сильным впечатлением

<sup>16</sup> А. Шифман в своей монографии «Лев Толстой и Восток» (М., 1960, стр. 380) дает ошибочное истолкование роли Рильке в знакомстве Толстого с бабизмом и неверно указывает дату первой встречи.

<sup>17</sup> R. M. Rilke. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902. Leipzig, 1931. S. 12.

<sup>18</sup> Ibid., S. 15.

<sup>19</sup> Ibid., S. 16.

которой был визит к Толстому, дала могучий толчок его поэтическому творчеству. С приездом в Россию завершился труднейший этап внутренней биографии поэта, связанный с попытками выработать целостное мировоззрение, найти твердые нравственные и художественные критерии, вернуть утерянное в метаниях юношеских лет внутреннее единство — необходимую, с точки зрения Рильке, предпосылку для создания истинно большого искусства. Космогония Рильке, обретшая теперь целостность и завершенность, и те впечатления, которыми потрясла Рильке Россия, показавшаяся ему волшебной страной, стали настойчиво требовать выхода в художественном творчестве. «Я чувствую, что русские вещи становятся лучшими образами и названиями для моих собственных чувств и мыслей. И что с их помощью — как только я их глубоко постигну — я смогу выразить все то, что рвется к ясности и звучанию в моем собственном искусстве».<sup>20</sup>

Последние слова доказывают также, что Россия, так сильно очаровавшая Рильке, не была в его глазах исключительно той пресловутой «святой страной», которой имели обыкновение умиляться иностранцы. Подобно тому как русский народ оказался для Рильке не народом-богоносцем, а народом-художником, точно так же Россия оказалась для него не столько «святой Русью», сколько страшной-сказочной, впервые обретенным эстетическим идеалом, выросшим из религиозно-философских исканий поэта и ими проникнутым. Так, в цитированном выше письме Рильке к Е. Ворониной есть слова о том, что Россия — «последний укромнейший уголок в сердце Господа, все его прекраснейшие сокровища сокрыты там. И они не разбросаны в ней повсюду, праздные и покрытые пылью. Они все служат той глубокой набожности, благодаря которой испокон веков создавались чудесные произведения».<sup>21</sup> Религиозный момент как бы поглощается эстетическим, бог — вещью. Отсюда и берет начало повышенный интерес поэта к русским иконам, крестам и иным реликвиям, которые, по его собственному признанию, становятся не предметом поклонения, а лишь «образами и названиями». «Мое искусство стало сильнее и богаче на целую необозримую область, и я возвращаюсь на родину во главе длинного каравана, тускло поблескивающего добычей».<sup>22</sup> — таков сформулированный самим Рильке итог его первого знакомства с Россией.

По возвращении Рильке в Германию наступает напряженный период усвоения и изучения им русской культуры, причем видное место в его жизни и занятиях продолжает занимать Толстой. Рильке посылает Толстому упоминавшиеся выше книги с сопроводительным письмом от 8 сентября 1899 года. На это Толстой откликается небольшим письмом, написанным по-французски. И, наконец, 31 декабря 1899 года Рильке поздравляет Толстого с Новым годом и желает ему скорейшего выздоровления. Этими тремя короткими посланиями переписка Рильке и Толстого ограничивается.<sup>23</sup>

Одновременно Рильке внимательно изучает творчество Толстого, читает его произведения. В письме к Е. Ворониной от 27 июля 1899 года Рильке пишет: «В последнее время я много читал Толстого, маленький этюд которого „Люцерн“ мне особенно понравился...»<sup>24</sup> Интенсивно изучая русский язык и русскую культуру, Рильке готовится к новой поездке в Россию. В письме к матери от 5 декабря 1899 года Рильке сообщает: «Ты знаешь, что я весь этот год посвятил русским занятиям, чтобы на этот раз, зная язык и другие вещи, обещать в познавательных целях юг России. Я записался на русское отделение в здешнем университете и собираюсь регулярно посещать лекции до того момента, когда поеду в Россию... Я ежедневно два-три часа читаю по-русски Тургенева и три-четыре часа, о России по-французски».<sup>25</sup> По-французски Рильке читал в это время книгу М. де Воюэ, о чем свидетельствует следующая запись в его дневнике, сделанная 2 декабря 1899 года: «... я прочитал с большим внутренним успехом „Русский роман“ Мельхора де Воюэ. В своих конспектах я отметил все наиболее ценное, что есть в этой тонкой книге. Начиная с самых истоков она ведет к Толстому, о котором в ней говорится чрезвычайно справедливо».<sup>26</sup> Это высказывание, свидетельствующее о том, что взгляды Воюэ глубоко импонировали Рильке, крайне существенно. Наконец, в письме к Л. О. Пастернаку от 5 февраля 1900 года Рильке восклицает:

<sup>20</sup> Letters of Rainer Maria Rilke to Helene. «Oxford Slavonic Papers», 1960, vol. IX, p. 156.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Текст всех трех писем в русском переводе дается в публикации Э. Зайдешнур. В оригинале письмо Толстого было впервые опубликовано в 72 томе полного собрания сочинений (1933). Его полный текст был приведен также советским славистом П. Г. Богатыревым в его заметке «Толстой и Рильке» (Tolstoj und Rilke. «Prager Presse», 1936, 5 Juni, S. 8).

<sup>24</sup> «Oxford Slavonic Papers», p. 159.

<sup>25</sup> См.: S. B r u t z e r. Rilke's russische Reisen, S. 14.

<sup>26</sup> R. M. Rilke e. Briefe und Tagebücher 1899—1902, S. 240.

«А что за удовольствие читать в подлиннике стихи Лермонтова или прозу Толстого. Какое это для меня наслаждение!»<sup>27</sup>

Интерес Рильке к России получает в этот период новый толчок — он знакомится с русской писательницей Софьей Николаевной Шиль (1861—1928; псевдоним «Сергей Орловский»). Зимой 1899—1900 года Шиль проводила в Шмаргендорфе (Берлин) в непосредственном соседстве с Рильке и Андреас-Саломе. С декабря 1899 года по февраль 1900 года они встречались почти каждый день. Шиль участвовала в издательстве «Посредник», преподавала на Пречистенских курсах для рабочих. Она находилась в это время под сильным воздействием христианского народничества и в этом смысле сильно повлияла на Рильке. Шиль старательно знакомила Рильке с русской литературой: благодаря ей он впервые прочел Тютчева, Фета, а также Кольцова и Никитина. Она, кроме того, обратила внимание Рильке на стихи крестьянского поэта С. Дрожжина, которыми он тут же необыкновенно увлекся. В письме к С. Шиль от 23 февраля 1900 года Рильке пишет: «Сразу же начну с того, что меня особенно порадовало, — С. Дрожжин. Это было для меня большой неожиданностью. Та зрелая простота, за которой угадывается глубокий, молчаливый, одинокий человек, объединяется с прекрасным звучанием и чувством ритма! Я тотчас же перевел кое-что».<sup>28</sup> Нетрудно понять, почему Рильке сразу почувствовал такое влечение к Дрожжину, посту явно второстепенному. Прежде всего это было связано с тем, что С. Шиль рассказала Рильке о самом Дрожжине и его образе жизни. Живущий в глухой деревне, обрабатывающий землю и одновременно пишущий и печатающий стихи человек полностью соответствовал тому представлению о русском как о художнике, которое к 1900 году окончательно утвердилось у Рильке. Народнический уклон в отношении Рильке к России, столь ярко проявившийся в оценке Дрожжина, был тесно связан с исходными положениями его общей концепции. Как раз в крестьянах, в простых людях Рильке усматривал столь восхищавшие его черты: примитивную наивность, смиренную набожность, подлинную религиозность. Как это ни парадоксально, но именно человек из народа был в глазах Рильке в большей степени художником, чем человек интеллигентный, уже затронутый культурой, или, что гораздо страшнее, по мнению Рильке, цивилизацией западного толка. Поэтому в области литературы Рильке влечется не к представителям нарождающегося в России символизма, с которыми у него, казалось бы, должно быть много общего, а к тем писателям, кто, по его убеждению, больше отражает русский дух и русскую жизнь, т. е. к Толстому, Достоевскому, Чехову и, наконец, — Дрожжину. Несомненно, что воплощенную в Толстом «рафинированность современной души», о которой писала в своей статье Андреас-Саломе, его европейскую образованность Рильке никоим образом не ставил в заслугу русскому писателю, и в этом смысле Дрожжин устраивал его больше, чем Толстой.

К периоду между первой и второй поездками Рильке в Россию относятся также его знакомство с только что вышедшим в России и тотчас же переведенным на немецкий язык романом Толстого «Воскресение». О том впечатлении, которое эта книга произвела на Рильке, можно судить по его письму к С. Шиль от 16 марта 1900 года. Подробно разбирая пьесу Чехова «Чайка», переведенную им на немецкий язык, и упрекая русского драматурга в том, что он в первых трех действиях изображает будни в будничном темпе, в то время как, по мнению Рильке, на сцене события должны развиваться гораздо быстрее, чем в жизни, позитивно противопоставляет «Чайке» роман Толстого. «Об этом можно сказать многое, потому что темп, в котором развиваются события, имеет большое значение для всех искусств. И, например, „Воскресение“ становится потому таким удивительным произведением, что за один час на этапе или в тюрьме мы можем обозреть очертания многих дней и благодаря характеру упомянутых событий (излишние всегда отсутствуют) произвольно думаем, что переживаем столетия человеческого развития. Кстати, „Воскресение“ — очень значительная книга, полная художественных достоинств; а если еще вспомнить, что она возникла не при участии его великой природы художника, а пробилась себе путь в постоянной борьбе с нею, то можно измерить всю сверхчеловеческую мощь этого творческого начала, которое вопреки противодействию со стороны старого Толстого продолжает столь чудесным образом господствовать над отдельными частями произведения».<sup>29</sup> И, наконец, уже незадолго до отъезда Рильке приступает к чтению «Войны и мира», о чем свидетельствует следующая запись в его дневнике от 7 апреля: «В настоящее время я читаю „Войну и мир“. Я еще не кончил первого тома, и все мои симпатии на стороне князя Андрея. Все наиболее ценные для меня места я отметил».<sup>30</sup>

Вторая поездка Рильке и Андреас-Саломе по России продолжалась три с половиной месяца. Путешественники прибыли в Москву 9 мая 1900 года и сразу же с головой окунулись в ее пеструю и разнообразную жизнь. Их ближайшим другом

<sup>27</sup> Ibid., S. 22.

<sup>28</sup> Ibid., S. 24—25.

<sup>29</sup> Ibid., S. 34—35.

<sup>30</sup> Ibid., S. 255.



и советчиком была С. Н. Шиль. На всей ее активной просветительской деятельности лежал сильный отпечаток толстовских идей, и потому, находясь в Москве, Рильке и Андреас-Саломе как бы постоянно соприкасались с Толстым еще до того, как они вторично навестили его. Уличная жизнь Москвы, Шиль и ее окружение, Пречистенские курсы для рабочих, где преподавала Шиль, — все это представляло собой благоприятную почву для очень сильных народнических настроений Рильке и Андреас-Саломе.

Тяготение обоих к народной среде встречало несомненное понимание и в доме князя С. И. Шаховского, видного земского деятеля; с ним Рильке и Андреас-Саломе познакомились через Шиль. Шаховской был одним из организаторов борьбы с голодом в Поволжье, в которой принимал большое участие и Толстой. Не менее показательно и знакомство обоих с профессором Н. И. Стороженко, бывшего в дружественных отношениях с Толстым, а также с Л. В. Лепешкиной, гражданской женой Шаховского, в то время занятой подготовкой издания «Сборник на помощь учащимся женщинам, составленный исключительно из произведений женщин-писательниц...» (М., 1904). Вполне естественно, что Россия благодаря этому окружению в значительной мере воспринималась путешественниками через призму Толстого.

31 мая Рильке и Андреас-Саломе отправляются в большую поездку по стране, предвкушая немало приятного от предстоящего им знакомства с патриархальной Россией. Их первой целью была Ясная Поляна. Большое письмо Рильке к С. И. Шиль<sup>31</sup> живописно рассказывает о том, как с помощью Л. О. Пастернака и П. А. Булажке<sup>32</sup> путешественники добрались до усадьбы Толстого, встретились с графом и совершили с ним прогулку по яснополянскому парку. «Мы медленно идем по длинным, плотно заросшим дорожкам, ведем обильную беседу, которая, как и в прошлый раз, получает от присутствия графа трогательную теплоту. Он говорит по-русски, и там, где ветер не искажает слова, я понимаю каждую букву. Он засунул левую руку за пояс фуфайки, а правую положил на костыль, опираясь на него без усилия, и время от времени он нагибается, делает такое движение, будто хочет накрыть цветок распространяющимся от него запахом, срывает травку, тянет из ладони аромат и затем, продолжая разговор, небрежно роняет опустошенный цветок во всеобщие буйной весны, которая от этого не стала ни на каплю беднее. Разговор касается многих вещей. Однако все слова не обходят их спереди, не скользят по поверхности, они пробивают себе путь в темноте, позади вещей. И каждое из них глубоко ценно не своим оттенком на свету, а лишь чувством, что слово выходит из тех неясностей и таинств, из которых мы все строим нашу жизнь. И всякий раз, как только музыка беседы обнаруживала какую-то неслаженность, нашему зрению неизвестно откуда открывались светлые глубины тесного единства.

Итак, это была хорошая прогулка. Фигура графа нередко вырастала под ветром; его большая борода шевелилась, но серьезное, помеченное одиночеством лицо оставалось спокойным, как бы вовсе не тронутое порывом».<sup>33</sup>

Э. Зайденшнур указывает, что, кроме данного письма, встреча в Ясной Поляне отражена также в записи от 15 сентября 1900 года, сохранившейся в дневнике Рильке (см. ниже). Э. Батлер добавляет к этим двум источникам книгу М. Бетца,<sup>34</sup> где на стр. 158 воспроизведены записанные Бетцом в 1925 году устные воспоминания Рильке о встрече с Толстым. На деле же документов, отразивших эту встречу, гораздо больше (как опубликованных, так и не опубликованных). Все они в целом повторяют друг друга и крайне характерны для чисто импрессионистического восприятия Рильке, который всякий раз воспроизводит лишь внешние детали встречи (хотя и с фотографической достоверностью). Таково, например, описание этой встречи, содержащееся в неопубликованном письме Рильке к А. С. Суворину от 5 марта 1902 года: «Мы шли под безбрежным весенним ветром, который пробегал по старым деревьям парка через холмы, покрытые незабудками, и я вновь видел рядом с собою великого старца, шагнувшего спокойно и собранно: его белую бороду относил ветер, и она все время била его по плечам, но его лицо (конечный результат огромной могоучей жизни) выглядело так, как будто не было никакого ветра, окруженное собственной внутренней тишиной, открытое, в то время как он произносил уравновешенные слова, которые я и теперь слышу в тихие добрые часы».<sup>35</sup> Несколько определеннее Рильке высказался в разговоре с В. Гулевичем: «Он (Толстой, — К. А.) произвел на меня сильное впечатление.

<sup>31</sup> В основной своей части это письмо приведено в публикации Э. Зайденшнур.

<sup>32</sup> Булажке Павел Александрович (1864—1925) — инженер, известен своей близостью к Л. Толстому, автор ряда статей о нем.

<sup>33</sup> R. M. Rilke. Briefe, Bd. I. Wiesbaden, 1950, S. 6—10.

<sup>34</sup> M. Betz. Rilke vivant. Paris, 1937.

<sup>35</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 3958, л. 2. Пользуюсь случаем выразить искреннюю благодарность Л. Н. Черткову, указавшему мне ряд архивных материалов и облегчившему работу над данной статьей соучастием в освоении темы «Рильке и Россия».

Невозможно говорить о том, каким человеком он был — приятным или неприятным, так как он был выше этих определений. Мы начали говорить по-французски, примешивая немецкие слова, затем Толстой внезапно перешел на русский, и вслед за ним я тоже, воодушевившись, начал подыскивать слова и понятия, которые вдруг находились сами собой; я даже не подозревал, что знаю их. Но объясняться с ним было трудно. Он был стар и странен».<sup>36</sup>

И, наконец, заключительным аккордом к этим материалам, исходящим от самого Рильке, может служить отрывок из воспоминаний Лу Андреас-Саломе, который добавляет ряд любопытных деталей, отсутствующих в письме Рильке.

«Самым сильным впечатлением, которое мы пережили на этот раз, была короткая прогулка втроем. После вопроса, адресованного Райнеру: „Чем Вы занимаетесь?“ и довольно робкого ответа: „Стихами“ — на нас обрушилось уничтожительное разоблачение любых стихов вообще. Однако захватывающая сцена у ворот усадьбы помешала нам отгеститься к этим словам с полным вниманием. К нам приблизился странник, пришедший издалека, который неустанно приветствовал другого старца почтительными поклонами. Он не просил милостыню, он только кланялся, как многие, что приходят из самых дальних мест с одной целью: лишшний раз взглянуть на свои церкви и реликвии. Поэтому мы, в то время как Толстой, не обращая на него внимания, прошел мимо, должны были прислушиваться к словам, долетавшим с обеих сторон. Но тем более концентрированными были наши взгляды; каждое его движение, каждый наклон головы, малейшая запинка в его энергичной походке как бы сообщали нам: „Толстой“. Стояло раннее лето, луга были наводнены такими высокими и яркими цветами, какие бывают только на русской земле; даже в тенистом лесу болотистую почву покрывали невероятной величины незабудки. И вместе с этими яркими цветами в память мою глубоко врезалось, как Толстой, не прерывая живого и интересного разговора, чуть ли не рывком наклонился к земле, захватывал — движением, каким обычно пытаются схватить бабочку, — целую горсть незабудок, прижимал их к лицу с такой силой, как будто он должен был слиться с ними, и затем утомленно вышускал из рук. Издалека от крестьянина все еще доносились, приглушенно и разливаясь, почтительные слова приветствия; не в силах окончиться, они звучали так, как будто все время повторялось одно и то же: „... что я еще увидел тебя!“ И я переняла их, чтобы выразить наши чувства теми же словами благодарности, тем же приветствием: „... что мы еще увидели тебя!“»<sup>37</sup>

Сообщение Андреас-Саломе о том, что монолог Толстого во время их совместной прогулки был посвящен развенчанию «любых стихов вообще», подтверждается и некоторыми менее значительными свидетельствами самого Рильке. Представляется, впрочем, что в тот момент ни Андреас-Саломе, ни Рильке не придавали словам Толстого особого значения. Их в гораздо большей степени волновала близость Толстого, которого они оба, как уже отмечалось, наделяли сверхчеловеческими качествами. Поэтому они, не стовариваясь, фиксируют свое внимание на походке Толстого, на его жестах и т. д. Не случайно также, что и Андреас-Саломе и Рильке подробно останавливаются на эпизоде с обрыванием незабудок. Вероятно, оба увидели в этом элементе некоего народного ритуала, связанного с тем чувственным восприятием мира, которым, по их мнению, отличается русский народ. Вслед за Саломе Рильке все время стремился отыскать и в творчестве русского народа, и в его обрядах элементы, восходящие к язычеству с его пантеистическим мироощущением. Из труда английского ученого В. Р. Рольстона «Песни русского народа» Рильке сделал себе обстоятельные выписки, касающиеся русской мифологии и народных поверий. Рильке перевел даже одну из молитв скопцов, которая представляет собой гимн природе, населенной живыми духами. Сближая русский народ с древними языческими народами, Андреас-Саломе и Рильке всюду стремились обнаружить проявления скрытой в нем чувственной стихии, находящей выход в общении с природой. В 1925 году в разговоре с Ш. дю Бо Рильке вспоминал: «Толстой: исключительный человек, обладающий неукротимой чувственностью, подобной которой я ни в ком не видел. Как он обрывал цветы, чтобы понюхать их! С какой жадностью он впитывал их запахи!»<sup>38</sup> Все это в совокупности объясняет, почему Толстой, воплощавший для Саломе и Рильке «русскую душу», привлек их прежде всего своей манерой поведения (т. е. опять-таки внешней эстетической стороной!) и почему в его невинный жест они вложили почти магический смысл.

Следует также пояснить, почему Рильке так подробно задерживает внимание на лице Толстого. Встречаясь с другими русскими (И. Репиным, М. Горьким и т. д.), Рильке во всех своих отзывах обязательно упоминает об их лицах. Одно из стихотворений, написанных им по-русски, называется «Лицо» и представляет собой попытку через описание простого и даже грубого крестьянского лица передать ту напряженную внутреннюю жизнь, которая, по убеждению Рильке, скрыта

<sup>36</sup> Rozmowa z Witoldem Hulewicem. «Wiadomości literackie», 1924, № 46, 16. XI.

<sup>37</sup> Lou Andreas-Salomé. Lebensrückblick, S. 117—118.

<sup>38</sup> Rilke über George und Tolstoi. «Prager Presse», 1929, 11 August, S. 9.

под внешней оболочкой. В статье Рильке «Основные тенденции в современном русском искусстве» (1902) сказано: «Жизнь русского человека целиком протекает под знаком склоненного чела, под знаком глубоких раздумий... Русский человек в упор рассматривает своего ближнего: он видит его, и переживает, и страдает вместе с ним, как будто перед ним его собственное лицо в час несчастья. Этот особый дар виденья и воспитывал писателей: без него не было бы ни Гоголя, ни Достоевского, ни Толстого».<sup>39</sup>

Упоенные встречей в Ясной Поляне, которая оказалась последней,<sup>40</sup> Андреас-Саломе и Рильке продолжали свое путешествие по России. Меньше чем за два месяца они побывали в Кпеве, Саратове (с промежуточными остановками в Кременчуге, Полтаве, Харькове и Воронеже), на пароходе «Александр Невский» поднялись вверх по Волге (через Самару, Симбирск, Нижний Новгород и Казань) с остановками в отдельных городах, из Ярославля, где завершилась их поездка на пароходе, вернулись в Москву, откуда поехали в деревню Низовка к Дрожжину и, пробыв там около недели, завели знакомство с соседом Дрожжина, помещику Н. А. Толстым, писателем-дилетантом, который жил в деревне Новинки. В письме к матери от 25 июля Рильке рассказывает, что «эта ветвь Толстых является исконно русской, очень консервативной и глубоковерующей, так что все события в этой семье связаны с какими-либо чудесами и тихим осуществлением их».<sup>41</sup> Эти черты соответствовали представлениям Рильке и Саломе о России и потому вызывали у них открытое восхищение. Пребывание у Дрожжина, а также несколько дней, проведенных ими в деревне близ Ярославля в простой крестьянской избе, где путешественники жили, пытаясь совершенно опроститься, окончательно расположили обоих в пользу патриархальной России. Настроение, которым были охвачены в эти дни Рильке и Андреас-Саломе, отчетливо выражено в неопубликованном письме последней к С. Шиль от 20 июля 1900 года: «Столько тишины и поэзии лежит над трудовой жизнью этих людей, такая душевная сила и такая физическая мощь, что дивисься и повторяешь за Толстым: „Иди к народу и учись у него!“»<sup>42</sup>

26 июля путешественники прибывают в Петербург и здесь расстаются почти на месяц: Рильке остается в Петербурге,<sup>43</sup> а Андреас-Саломе отправляется в Фляндрию, чтобы навестить свою семью. Как только она возвращается, оба уезжают в Германию, и на этом заканчивается вторая поездка Рильке по России.

Что касается Толстого, то можно предположить, что обе встречи с немецкими гостями не произвели на него особого впечатления и, видимо, не сохранились в его памяти. И Андреас-Саломе и Рильке с их восторженной привязанностью к русскому православию и возвышением искусства могли вызвать (и вызвали) у Толстого лишь раздражение. Толстой не смог бы поддержать и пристрастного отношения своих гостей к патриархальному быту России, настолько различны были источники, из которых питались русофильские взгляды Андреас-Саломе и Рильке и народнические иллюзии Толстого. Даже сближавшее всех троих неприятие современной цивилизации и буржуазного общества было вызвано различными причинами и проявлялось у каждого из участников встречи по-разному. Неудивительно поэтому, что имя Рильке не задержалось в сознании Толстого. Об этом красноречиво свидетельствует факт, приведенный в диссертации Брутцер: писатель и литературный критик Й. Кордес, посетивший Толстого в 1910 году, неза-

<sup>39</sup> R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 613.

<sup>40</sup> Несмотря на то, что встречи Рильке с Толстым представляют собой наиболее изученный раздел их отношений, публикация на эту тему изобилует ошибками и разночтениями. Из отечественной литературы исправления следует прежде всего внести в капитальный труд Н. Н. Гусева «Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891—1910» (М., 1960). Даты первой встречи, указанные на стр. 319, неверны — встреча состоялась вечером 16 апреля (по старому стилю). Трудно согласиться и с характеристикой «поэт-чех», данной Рильке на той же странице. Грубая ошибка вкралась в сообщение о встрече в Ясной Поляне (стр. 350), где среди ее участников назван Ф. Андреас, присутствовавший лишь при первом визите к Толстому в 1899 году. И, наконец, бросается в глаза ни на чем не основанное сообщение на стр. 359, в котором сказано: «13 (25) [сентября] 1900 г. Толстой пишет Рильке, что „с удовольствием“ вспоминает „о приятном и интересном разговоре“ при их свидании в апреле 1899 г.» Судя по приведенным выдержкам, речь идет об единственном известном письме Толстого к Рильке от 13 (25) сентября 1899 года. Это письмо зафиксировано в «Летописи» на стр. 329. Письма от 13 (25) сентября 1900 года не существует.

<sup>41</sup> См.: Rilkes Leben und Werk im Bild. Von I. Schnack. Wiesbaden, 1956, S. 90.

<sup>42</sup> Рукописный отдел Научной библиотеки Московского государственного университета, ф. С. Н. Шиль, ед. хр. 1004, л. 34.

<sup>43</sup> В списке русских книг, приобретенных Рильке в Петербурге, значатся две только что вышедшие работы Толстого: «Мысли о Боге» (1900) и «Рабство нашего времени» (1900) (См.: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), ф. 619, № 6, л. 11).

долго до его смерти, назвал, говоря о современной немецкой литературе, имена Демеля, Георге, Гофманстала, Даутендея и Рильке. На это Толстой ответил, что ни одно из названных имен ему незнакомо.<sup>44</sup>

## 3

Вернувшись в Германию, Рильке поселяется в Ворпсведе, где в это время существовала небольшая колония художников-авангардистов. Переполненный впечатлениями, полученными в России, Рильке увлеченно рассказывает художникам о своей поездке и сам постоянно возвращается к ней в своих все новых творческих псканиях. Одним из подтверждений этому является упоминавшаяся выше запис в «Ворпсведском дневнике» Рильке от 15 сентября 1900 года. Она представляет собой одно из наиболее ярких описаний визита в Ясную Поляну и интересна, в частности, тем, что подробно воспроизводит первую часть визита, не пашедшую отражения во всех прочих документах.<sup>45</sup> Толчком к этим воспоминаниям Рильке послужило сообщение о болезни Толстого, полученное от Андреас-Саломе.

«Ты как раз пишешь мне: очень тяжело болен Толстой в Ясной Поляне. Видимо, мы все же простились с ним. Как ясно вижу я перед собой каждое мгновение того дня. Сколько радости было во мне, когда мы с дрожжами колокольчиками ехали по волнистым лугам, впервые путешествуя среди русского ландшафта, точно так, как некогда Гоголь и Пушкин, шумно, под бречанье сбрун и галоп лошадей. И так мы въехали прямо в напуганную деревню, где у каждой убогой двери было множество глаз. И точно так же мы выехали из деревни и мчали вниз по дороге до двух белых привратных башенок, которые обозначали вход в высокий парк. Наш путь, лежащий в его тени, осторожен; мы робеем, подавленные тем, что нам предстоит, и нам хочется, чтоб этот парк и этот день были нашими, но без старца, к которому ведет все, что здесь есть. И вот мы стоим перед белым домом, который безмолвствует, проходим мимо зеленой круглой скамейки и, наконец, во дворе у колодца находим кого-то, кто забирает наши визитные карточки. И снова ожидание. И пока мы так стоим перед маленькой стеклянной дверью, к нам вплотную, доверчиво и дружелюбно подходит собака. Я наклоняюсь к этой белой собаке, а когда я вновь разгибаюсь, то вижу за дверью пытливые глаза на маленьком старом лице, колеблющемся и искаженном из-за изъязнов стекла. Дверь открывается, выпускает тебя вовнутрь и резко ударяет меня, так что я вхожу уже после того, как граф поздоровался с тобой, и, наконец, также оказываюсь перед ним, и мое чувство к нему заставляет меня ощутить себя излишне большим рядом с его узкой светлой фигурой.

Он оставляет нас одних со Львом Львовичем и возвращается после этой церемонии обратно в свою рабочую комнату. Я поднимаюсь за вами по деревянной лестнице и вхожу в чрезвычайно светлый зал, в котором темнеют одни лишь старые картины, написанные маслом. Длинный узкий стол покрыт белой скатертью. на краю стоит огромный белый, как серебро, самовар. Мы садимся. Совсем немного вещей в этом большом зале, который тремя окнами принимает отсветы от щедрой зелени могучих деревьев. Мы интересуемся фамильными портретами. Особенно занимает нас самый старый из них. На нем изображена монахиня эпохи Алексея Михайловича. Очевидно, написанная каким-то иконописцем, она несет в себе явные черты святой Софии и в позе, и в одежде, и в традиционном выражении лица. И только при работе над руками в ремесленнике проснулся художник, умеющий видеть, и он точно, с реалистической тщательностью написал их со своей модели; из-за этого он потерял из виду общие пропорции, сделал руки соответственно большими, и вот теперь святой приходится тяжело с ее земными руками, которыми она должна суметь вознести великую молитву.<sup>46</sup> Ах, и затем там был еще такой изящный портрет, помнится мне. Напудренный господин конца XVIII века, затемненный фон и платье, подчеркивающие лицо с темными бровями и остроум-

<sup>44</sup> S. Brutzer. Rilke's russische Reisen, S. 52.

<sup>45</sup> Совершенно непонятно, почему Э. Зайденшнур характеризует это воспоминание Рильке о встрече с Толстым как «почти дословно совпадающее с описанием ее в приведенном письме к С. Н. Шиль, дополненное лишь некоторыми подробностями» (стр. 711). Э. Зайденшнур неверно указывает и дату этой записи в дневнике Рильке.

<sup>46</sup> По общепринятому мнению, на данном портрете — самом древнем в картинной галерее предков Толстого — изображена княгиня Татьяна Григорьевна Горчакова, урожденная княжна Морткина, прапрабабка Льва Николаевича с отцовской стороны. Даты рождения и смерти Т. Г. Горчаковой точно не установлены. Известно, что в 1751 году она приняла монашество и жила в Киеве во Флоровско-Вознесенском монастыре под именем Афанасии. Похоронена на территории Кисво-Печерской Лавры. Портрет Т. Г. Горчаковой, изображающий ее в монашеском одеянии и с четками в руках, был написан, скорее всего, в 50-е годы XVIII века. Подробнее об его датировке, атрибуции и истории см.: Н. Пузин. Дом-музей Л. Н. Толстого. Очерк-путеводитель. Тула, 1968, стр. 36—37.

ным ртом того словоохотливого времени. Ветхая рама из потускневшего посеребренного дерева в форме овала и почти без украшений. Совершенно особая прелесть была в этой картине на светлой и ласкающей глаз стене длинного зала.<sup>47</sup> Здесь были и современные работы: скульптура Гинцбурга и „Толстой“ князя Трубецкого. Мы говорили мало, пили кофе и часто смотрели в окна на сияющий день, в котором верещала какая-то птица и кричала „кarr-кarr“, делая сильный упор на „р“. Мы побеседовали об этой птице и в конце концов отправились на ее голос в парк. В нем было много цветенья. Приятной и тенистой была аллея из очень старых берез, в конце которой находилась высокая клеть, заметно подрагивавшая от наших шагов. Мы с любовью глядели на эту землю, которая, спокойная и спелая, словно волнами, вздымалась своими полями, покрытыми незабудками. Вдали проходил поезд, слишком далекий для нашего слуха и для нашего глаза — совсем как игрушечный. Затем мы медленно пошли обратно, неся цветы и задавая вопросы насчет многих деревьев, которые были стары и имели внушительный вид. Мы снова подошли к дому, на этот раз с обратной стороны. В передней была графиня, занятая уборкой книг в застекленном шкафу, и нам пришлось смириться с ее неодобрительным приветствием и тем негодованием, которое она открыто выражала в чью-то невидимую сторону. Мы провели страшных полчаса в маленькой комнате с мебелью из орехового дерева. Мы разглядывали книги, которые лежали за стеклом и на шкафах, принимались изучать разные портреты и все же прислушивались лишь к шагам графа, которые раздавались в передней. Там что-то происходило: голоса становились все более возбужденными, какая-то девушка плакала, граф утешал ее, в промежутках слышался совершенно безучастный голос графини... Шаги по ступенькам, все двери приходят в движение, и вот в комнату входит граф. Холодно и вежливо он о чем-то спрашивает тебя, у него отсутствующий взгляд... Но вот его глаза останавливаются на мне, и затем следует вопрос: „Чем Вы занимаетесь?“ Остального я не помню; кажется, я ответил: „Я кое-что написал...“<sup>48</sup>

Болезнь Толстого, его крайне тяжелое состояние заставляют Рильке взглянуть на русского писателя с повой и несколько неожиданной точки зрения. Австрийского поэта всегда интересовала проблема смерти; к концу 1900 года она начинает играть в его мышлении и творчестве особую роль. Рильке трактует смерть как начало, противостоящее жизни и именно поэтому теснейшим образом слитое с ней. Такая точка зрения была характерна для иррационального мироощущения поэта, воспринимавшего мир как единство взаимоисключающих начал (эти взгляды получили яркое отражение в «Часослове»). В своих высших проявлениях жизнь, по мнению Рильке, вплотную соприкасается со смертью. Эту мысль он еще в 1899 году пытался доказать своей «Песней о любви и смерти корнета Кристофа Рильке». Размышления о смерти, которыми, в частности, полон «Ворпсведский дневник» поэта, тесно переплетаются со взглядами Рильке на художника как на творца бога. Лишь тот, по мнению Рильке, кто прожил жизнь, не участвуя в созидательном творческом акте, должен бояться смерти. Те же, кому удалось создать нечто великое, обреки право на бессмертие, и потому им незачем бояться, что они умрут. Оценивая с этой точки зрения Толстого-художника, отказавшегося от творчества, Рильке считает, что встреча со смертью должна быть для него суровым испытанием. Он должен бояться ее, как человек, отказавшийся совершить ту великую миссию, которая была ему предначертана природой. Основные контуры этой концепции, которая окажется для Рильке столь существенной в будущем, проступают в записи в его «Ворпсведском дневнике», датированной 3 октября 1900 года:

«Позднее, когда мы сидели в комнате, я рассказывал о Толстом; в первый раз я рассказывал о нашем посещении Ясной Поляны совершенно достоверно и с некоторыми подробностями, смысл которых лишь теперь стал мне ясен. Затем я говорил о страхе перед смертью, о том, что существует момент, когда тебя впервые охватывает сознание смерти, и что это одновременно является первым моментом возвышенной и всесторонней жизни. Я говорил о необходимости стать кем-то, чтобы получить возможность не быть никем, а также о том, что иногда такое изменение, будучи втиснутым в немногие часы, отведенные умирающему, протекает крайне пасively. И я назвал Толстого человеком, который сделал из жизни дракона, чтобы вступить с ним в бой и стать героем».<sup>49</sup>

С точки зрения проблемы смерти Рильке изучает творчество Толстого и в последующие годы. Развивая свой тезис о тождестве жизни и смерти, Рильке приходит к выводу, что, чем больше в человеке жизненной, творческой силы (Рильке по-прежнему понимает ее как комплекс чувственно-иррациональных переживаний), тем глубже его восприятие смерти и явственнее проявление страха перед нею. Толстой, который был для поэта олицетворением неукротимой первобытной чувственности (достаточно вспомнить эпизод с цветком в его интерпретации!),

<sup>47</sup> На портрете изображен Николай Сергеевич Волконский (1753—1821), дед Л. Н. Толстого с материнской стороны, влиятельный екатерининский вельможа.

<sup>48</sup> R. M. Rilke. Briefe und Tagebücher 1899—1902, S. 308—311.

<sup>49</sup> Ibid., S. 367.

должен был, по логике Рильке, выразить в своем творчестве ощущение смерти не иначе, как во всей его глубине и с полной достоверностью. Письмо поэта к Л. Хепнер от 8 ноября 1915 года красноречиво раскрывает эту мысль. Рильке пишет: «... я хотел бы, насколько мне это удастся, поддержать Ваши занятия проблемой смерти...», указав Вам на некоторых значительных людей, которые размышляли о смерти особенно чисто, спокойно и высоко. Вот для начала один из них — Толстой.

У него есть повесть, которая называется „Смерть Ивана Ильича“; как раз в тот вечер, когда пришло Ваше письмо, я ощутил сильное желание перечитать эти необыкновенные страницы — я так и сделал, и, думая о Вас, я почти что прочел их Вам вслух... Я хотел бы, чтобы Вам удалось прочесть многие вещи Толстого: оба тома с „Автобиографическими повестями“, „Казаки“, „Поликушка“, „Холстомер“, „Три смерти“. Его могучее восприятие природы (я не знаю другого человека, который был бы так страстно привязан к природе) удивительным образом заставляло его думать и писать исходя из всего в целом, из ощущения жизни, которое было настолько пронизано ниточнейше распределенной смертью, что она, казалось, присутствует всюду как своеобразная приправа к сильному восприятию жизни; но именно потому этот человек мог так глубоко, так безудержно бояться, когда где-нибудь он обнаруживал смерть в чистом виде, бутылку, наполненную смертью, или ту отвратительную чашку с отломанной ручкой и бессмысленной надписью „Вера, надежда, любовь“, из которой кому-то приходилось пить горечь неразбавленной смерти. На собственном примере и на примере других людей этот человек наблюдал много видов страха перед смертью, потому что благодаря его природному самообладанию ему было также дано стать свидетелем и собственного ужаса, и до самого конца его отношение к смерти оставалось грандиозным пропозывающим страхом, нечто вроде фуги страха, гигантского строения, башни страха с коридорами и лестницами и лишенными перил выступами и крутыми обрывами во все стороны — и, может быть, лишь сила, с которой он ощущал еще свой израсходованный страх и сознавался в нем, в последний момент, кто знает, превращалась в недоступную действительность, вдруг оказываясь прочным фундаментом этой башни, пейзажем и небом, и ветром, и птицами, летающими вокруг...»<sup>50</sup>

Этот новый момент в отношении Рильке к Толстому, как уже указывалось, лишь продолжает и развивает ту основную линию, по которой протекало двойственное и критическое восприятие австрийским поэтом русского писателя. Рильке никогда не сможет простить Толстому его восстания против искусства; в равной мере он никогда не устанет подчеркивать и ту внутреннюю мощь, с которой Толстой отстаивает свои ошибочные, по его мнению, взгляды. Подобно Андреас-Саломе, Рильке постоянно видел в Толстом сверхчеловека. Это и было главной причиной его столь сильного влечения к русскому писателю. Напомним, что сверхчеловеческое было, по убеждению Рильке, синонимом творческого. Толстой — художник, непроизвольно утверждающий себя вопреки своей философии, — вот тот исходный образ, который был создан Рильке и который с годами, по произволу его поэтической фантазии, обрстал все новыми мифическими чертами.

Важно отметить, что Рильке отвергает Толстого как философа не только по существу его убеждений. В еще большей степени, чем Андреас-Саломе, Рильке отрицал рациональное познание, противопоставляя его художественному. Философы, в глазах Рильке, смеют оправдание лишь в той мере, в какой они «творят», т. е. реализуют свой изначальный чувственный опыт, а не создают рационалистические теории и «системы». Возвеличивая творческий, «дионисийский» элемент, Рильке любил декларировать свое недоверие к любой научной методологии. Каждая философская система, считает Рильке, есть нечто упорядоченное и догматически завершенное, и потому она враждебна творчеству, не принимающему никаких ограничений. Свои взгляды, весьма характерные для поэта неоромантической школы, Рильке пытается иллюстрировать примером Толстого. Это следует, в частности, из его неопубликованного письма к А. Н. Бенуа от 28 июля 1901 года. «Когда из развития одного отдельного человека, — пишет Рильке, — вырастает целая система, меня охватывает почти гнетущее чувство какой-то ограниченности или преднамеренности, и пайти личность я всякий раз пытаюсь лишь там, где ее опыт, еще не сведенный воедино и не подытоженный, выступает во всей своей животрепещущей полноте и не обнаруживает ущерба, наносимого ему ограничениями и уступками, которых требует любая систематизация. Всегда есть некая преждевременность там, где философия становится религией, т. е. начинает предъявлять к другим догматические требования, в то время как на деле она является лишь грандиозным образом того, как жил ее создатель и как он боролся с жизнью и смертью... Разве тот Ницше, который развивался, противореча самому себе, не был истинным, и разве его нисхождение не началось с того момента, когда он принялся систематизировать самого себя? Разве Толстой, некогда полный тысячи противоречий, не был великим, незабвенным художником? А теперь он с трудом

<sup>50</sup> R. M. Rilke. Briefe, Bd. II, S. 57—58.

пробивается сквозь наукообразно затвердевшие слои своего собственного мировоззрения, как та чудесная ранняя трава в начале „Воскресения“».<sup>51</sup>

К периоду 1900—1901 годов относится также первая и единственная попытка Рильке перевести Толстого на немецкий язык. В конце 1900 года берлинский театр «Sezession» заинтересовался новой пьесой Толстого «Живой труп» и обратился к Рильке с предложением перевести ее. Как обычно, Рильке с готовностью принимается за дело. Вначале он обращается к московскому театральному критику Я. А. Фейгину с просьбой о присылке текста пьесы.<sup>52</sup> С той же просьбой он направляет письмо к С. И. Шаховскому,<sup>53</sup> а затем прямо к поверенному Л. Толстой по издательским делам В. Г. Черткову. Как известно, Толстой по просьбе членов семьи Гимер, послуживших прототипами героев его произведения, принял решение пьесу не публиковать. В письме В. Г. Черткова к Рильке от 3 января 1901 года<sup>54</sup> содержится отрицательный ответ на его просьбу. Таким образом, этот перевод Рильке не был осуществлен.

До 1902 года продолжался «русский» период Рильке. В конце 1901—начале 1902 года пост был чрезвычайно близок к тому, чтобы переселиться в Россию. В письме к П. А. Толстому от 11 января 1902 года Рильке пишет (по-русски): «Часто я представляюсь, когда вижу передо мною огромную даль да высокое небо равнины,<sup>55</sup> что мы в России: и тогда я почти счастлив». И далее по-немецки: «...я все с большей ясностью ощущаю, что Россия — моя родина, а все остальное — чужбина... Если бы я мог там работать и скромно зарабатывать свой хлеб — но увы! это желание слишком трудно осуществить! К тому же теперь, когда я больше не один, я связан еще сильнее и не могу сказать, когда я вновь приеду в Вашу прекрасную страну. Если же это когда-нибудь будет возможно, то я прежде всего приеду в Новинки и больше не покину России, а буду искать в ней места для меня и моих близких, пока не найду его».<sup>56</sup>

Этим планам, однако, не суждено было сбыться. 27 августа 1902 года Рильке уезжает в Париж, и на этом заканчивается пятилетний «русский» период его биографии. Франция на долгие годы становится его новой родиной, а Роден — его кумиром. В Родене Рильке, как ему казалось, нашел тот идеал художника, который он до этого искал во многих, прежде всего в Толстом. Своим беззаветным служением искусству французский скульптор, казалось, в жизни воплощал все те черты, которые Рильке с 1898 года связывал с художником и которые он не смог обнаружить в русском писателе, бунтовавшем против искусства. Рильке становится секретарем и близким другом Родена. Франция, как кажется на первый взгляд, полностью заслуживает от него Россию, а Роден — фигуру Толстого.

Однако Россия не исчезает совершенно с горизонта Рильке. Где-то в тайниках его сердца образ столь полюбившейся поэту страны продолжает жить и исподволь питает его искания. Рильке внимательно следит за всеми событиями, происходящими в России, в своих многочисленных странствиях по Европе он с особой настойчивостью ищет себе знакомств в среде русских художников. М. Горький, И. Бунин, Б. Пастернак, М. Цветаева, С. Эрзя, А. и К. Сахаровы, Ю. Сазонова-Слонимская, Ж. Питюев, А. Волков-Муромцев — вот далеко не полный перечень тех русских, с которыми в эти годы встречается или ведет переписку Рильке.<sup>57</sup>

Не ослабевает и внимание Рильке к Толстому. Скептически относящийся к критической литературе любого рода, Рильке с интересом читает исследования о Толстом. Еще в 1901 году в письме к А. Н. Бенуа от 28 июля Рильке просил художника прислать ему «эссе господина Мережковского о Толстом и Достоевском».<sup>58</sup> С особым усердием Рильке изучает капитальный труд П. Бирюкова, который начинала с 1906 года печатается во французском переводе.<sup>59</sup> Именно знакомство с этой книгой побудило Рильке в 1909 году завершить свой роман «Заметки Мальте Лаурядса Бригге» разделом «Толстой» (впервые опубликован в 1962 году), который знаменует собой самый существенный этап в отношении Рильке к Толстому. Оба варианта раздела как бы фокусируют все моменты рилькевской интерпретации Толстого. В основе ее по-прежнему лежит представление о русском писателе как

<sup>51</sup> Рукописный отдел Государственного Русского музея (далее — ГРМ), ф. 137, ед. хр. 1953, л. 28.

<sup>52</sup> См.: R. M. Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, S. 407.

<sup>53</sup> ИРЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. хр. 17.

<sup>54</sup> Там же, ед. хр. 24.

<sup>55</sup> Так в подлиннике.

<sup>56</sup> ИРЛИ, ф. 619, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 1—2.

<sup>57</sup> Чрезвычайно показательно, что сразу же после переезда в Париж Рильке заводит знакомство с М. де Вогюэ и его окружением. «Я ожидал и хотел от него, чтобы он помог мне во многих вещах, связанных с Россией...» — пишет Рильке Л. Андреас-Саломе 15 августа 1903 года (R. M. Rilke und L. Andreas-Salomé. Briefwechsel. Zürich-Wiesbaden, 1952, S. 105).

<sup>58</sup> ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1953, л. 25.

<sup>59</sup> Léon Tolstoï. Vie et uvre. Mémoires... réunis, coordonnés et annotés par P. Birukov. Paris, 1906—1909.

о человеке, воля которого «изничтожает его произведения».<sup>60</sup> С горечью Рильке подчеркивает, что жизнь Толстого — это «сказание о том, кто, владея изобилием, хотел от него отказаться».

Центральное место в разделе «Толстой» занимают проблема страха и проблема смерти. В этом смысле он теснейшим образом связан с тематикой всего романа. Датский поэт Мальте Лауридс Бригге живет в Париже, глубоко подавленный ужасом перед огромным городом. Значительная часть книги посвящена описанию и исследованию этого чувства, что впоследствии позволило западноевропейской критике переосмыслить роман Рильке как своеобразную энциклопедию экзистенциалистского мироощущения. Образ Мальте наделен чертами, несомненно родственными самому Рильке. Это бунтарь-богоскатель, натура одаренная и глубоко чувствующая. Однако люди не желают замечать его избранности. Наметившийся уже в мировоззрении раннего Рильке воинствующий индивидуализм проявляет себя в этой книге во всей полноте.

Как каждый художник, Мальте, по мнению Рильке, нуждается в боге. Он переносит на него свою потребность любить, которую не способны удовлетворить люди. Однако бог — это даже не объект любви, а лишь «указание известного направления любви».<sup>61</sup> Пройдя через ряд тяжелых разочарований, Мальте приближается к тому взгляду на вещи, который проповедовал Рильке. Он догадывается, что только сам способен создать своего бога, если будет неотступно двигаться в «направлении любви», не принимая от людей ответного чувства. На это может уйти вся жизнь, но такова единственная возможность для художника когда-нибудь в будущем приблизиться к тому, что Рильке упорно именует богом. Книга заканчивается своеобразной интерпретацией легенды о блудном сыне, которую Рильке переосмысляет как историю «о том, который не хотел быть любимым».<sup>62</sup>

Многие исследователи Рильке не без оснований указывали, что в романе, в том виде, в каком он был издан и продолжает издаваться по настоящее время, позиция автора выражена недостаточно отчетливо. В этом плане раздел «Толстой» вполне может рассматриваться как ключ к пониманию всей книги. Его начало находится в прямой связи с завершающими роман словами легенды о блудном сыне: «Разве они знали, каков он? Любить его было теперь очень трудно, и сам он сознавал, что на это способен лишь Единый, но тот пока еще не хотел».<sup>63</sup> Смысл этих фраз, подвергавшихся различному толкованию, теперь не подлежит сомнению. «Единый» — это, разумеется, бог, который «еще не хочет» любить по той простой причине, что он еще не создан человеком.<sup>64</sup> Страх перед приближающейся смертью заставляет Толстого с предельной ясностью ощутить, что «его собственный единый бог еще не был начат». Однако искушение, исходящее, по мнению Рильке, из тщеславного желания Толстого обратить на себя любовь «остальных», побеждает в писателе естественные творческие порывы. В отличие от Мальте Толстой уклоняется от «революционной работы». И это, как и прежде, является причиной осуждения Толстого со стороны Рильке.

Под влиянием книги Бирюкова Рильке вводит в повествование о Толстом еще один персонаж — Татьяну Александровну Ергольскую. Т. А. Ергольская (1792—1874), будучи дальней родственницей Толстых, почти всю жизнь прожила в их доме. В приведенных в книге Бирюкова воспоминаниях Толстого о ней говорится: «Третье, после отца и матери, самое важное в смысле влияния на мою жизнь была тетька, как мы называли ее, Татьяна Александровна Ергольская. Она была очень дальняя по Горчаковым родственница бабушки».<sup>65</sup> Имеет значение та характеристика, которую далее дает «тетушке» Л. Н. Толстой.

«Влияние это было, во-первых, в том, что еще в детстве она научила меня духовному наслаждению любви. Она не словами учила меня этому, а всем своим существом заражала меня любовью.

Я видел, чувствовал, как хорошо ей было любить, и понял счастье любви. Это первое. Второе то, что она научила меня прелести неторопливой, одинокой жизни».<sup>66</sup>

Проступающий в этих словах образ Рильке со свойственным ему субъективизмом подвергает переосмыслению в духе своего собственного учения о любви.

<sup>60</sup> В связи с тем, что раздел «Толстой» введен в данную статью (см. «Приложение»), отсылки к немецкому источнику не даются, и в дальнейшем цитаты следуют без ссылок.

<sup>61</sup> Райнер Мария Рильке. Заметки Мальте-Лауридс Бригге. М., МСМХІІІ, стр. 147.

<sup>62</sup> Там же, стр. 149—150.

<sup>63</sup> Там же, стр. 161.

<sup>64</sup> Этого же мнения придерживается и один из наиболее авторитетных современных исследователей творчества Рильке Э. Мазон (см.: E. Mason. Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk. Göttingen, 1964, S. 75).

<sup>65</sup> См.: П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого, т. 1. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 24.

<sup>66</sup> Там же, стр. 26.



Согласно этому учению, любовь в высшем смысле предполагает отрицание любви в общепринятом понимании (что обусловило интерпретацию Рильке легенды о блудном сыне). Образцами такой великой безответной любви для Рильке были женщины, которые, по его мнению, утратили все надежды на земное осуществление своего чувства и продолжали любить «интранзитивно» и абсолютно, ведя одинокую, почти затворническую жизнь. Такая любовь есть также залог творческого развития. В ряд этих женщин, куда, по произволу Рильке, попали и Сафо, и Элоиза, и особенно португальская монахиня Марианна Алькофорато, знаменитые письма которой Рильке в 1913 году перевел на немецкий язык, входит и Т. А. Ергольская. В романе «Заметки Мальте Лауридса Бригге» этими чертами в сильной степени отмечен характер Абелоны. Но если Мальте под воздействием Абелоны идет по намеченному ею пути, то Толстой, как кажется Рильке, «перед лицом искушения» совершенно пренебрегает заветами Т. А. Ергольской и дает своей жизни неверное направление. Отказавшись от творческого труда в пользу физического, от индивидуального в пользу общего, Толстой, по теории Рильке, в конце концов оказывается не в состоянии понять, чем был продиктован отказ Т. А. Ергольской выйти замуж за Н. И. Толстого. И за это «непонимание» Рильке сам, со своей стороны, всем текстом и тоном послесловия выносит Толстому обвинительный приговор.

Творческое обращение Рильке к теме «Толстой» в романе «Заметки Мальте Лауридса Бригге» было кульминационным, но отнюдь не завершающим этапом его многолетнего духовного общения с русским писателем. До конца жизни Рильке остро реагирует на любые известия о Толстом. Чрезвычайно тяжело он воспринял смерть писателя. В письме к жене Рильке пишет: «... для меня все заслонила смерть Толстого на этой маленькой неизвестной станции».<sup>67</sup> С. Шиль, прочитав книгу «Заметки Мальте Лауридса Бригге», писала поэту, как бы догадываясь о неизвестном ей послесловии к роману и том глубоком потрясении, каковым оказалась для Рильке смерть писателя: «Теперь мы похоронили Толстого, и я уверена, что Вы этой осенью не раз вспоминали Ясную Поляну и Ваш визит там».<sup>68</sup>

Живейший интерес Рильке проявляет к книге «Переписка Л. Н. Толстого с А. А. Толстой», которая в 1913 году выходит на немецком языке.<sup>69</sup> Во многих своих письмах от августа—сентября 1913 года он рекомендует своим адресатам ознакомиться с этой книгой.<sup>70</sup> Интерес Рильке к переписке Толстого с его теткой не вызывает удивления. Еще в 1869 году С. А. Толстая писала мужу о том, что «Alexandrine... от своей несчастной любви пришла к тому, что смотрит на все с точки зрения смерти».<sup>71</sup> Разумеется, для Рильке эта переписка, вырастающая из общности сложных религиозно-философских исканий Л. Н. Толстого и А. А. Толстой, была лишь подтверждением его собственных представлений о Толстом. Один из отзывов об этой книге содержится в письме Рильке к Е. Касспер от 17 сентября 1913 года: «Эта переписка принадлежит к числу самых искренних и потому самых чистых свидетельств духовного общения с другими и с самим собой, образ Толстого предстает в этих письмах более трогательным и непосредственным, чем я его когда-либо воспринимал; то, что оставалось после личного соприкосновения с ним, — впечатление, что он не может иначе, что он при всех своих заблуждениях остается правым, — все то, что меня тогда потрясло до глубины души, теперь потоком льется с этих страниц, с естественной, не доходящей до перегрева теплотой живого человека, живущего трудно и радостно».<sup>72</sup>

Более пространно свое мнение о переписке Л. Н. Толстого с А. А. Толстой Рильке излагает в письме к Е. Касспер от 2 января 1914 года. Помимо этого, в письмах Рильке 1910—1920-х годов можно найти немало характеристик Толстого. Большинство их представляет собой либо повторение, либо вариацию прежних. Приведем лишь чрезвычайно любопытное высказывание, содержащееся в письме Рильке к княгине М. фон Турн унд Таксис от 2 августа 1915 года.

<sup>67</sup> Толстой и зарубежный мир. «Литературное наследство», т. 75 (I), 1965, стр. 60.

<sup>68</sup> ИРЛИ, ф. 619, № 26, лл. 18—19.

<sup>69</sup> Leo Tolstoi's Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoi 1857—1903. München, 1913.

<sup>70</sup> Любопытно, что автором развернутой рецензии на эту книгу была Л. Андreas-Саломе (Aus dem Briefwechsel Leo Tolstois. Von Lou Andreas-Salomé. «Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde», 16 Jg., 1913, H. I, 1 Oktober, S. 2—8). Именно в этой статье Андreas-Саломе описывает свое совместное с Рильке посещение Ясной Поляны. Впоследствии этот отрывок, несколько отредактированный, перешел в книгу воспоминаний Андreas-Саломе, откуда и был нами заимствован.

<sup>71</sup> С. А. Толстая. Письма к Л. Н. Толстому. 1862—1910. М.—Л., 1936, стр. 85.

<sup>72</sup> R. M. Rilke. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig, 1933, S. 298—299.

В связи с событиями первой мировой войны, которую он воспринял трагически. Рильке предполагает, что бунт Толстого против современности был вызван его предощущением грядущих катаклизмов. «Только теперь я понимаю, что именно так два могучих старца, Толстой и Сезанн, блуждали без конца и исторгали из себя предупреждения и угрозы, словно пророки какого-то древнего союза, который вот-вот распадется, — а они больше не хотели присутствовать при этом распаде».<sup>73</sup> Интересен также пассаж о Толстом в письме к Р. Циммерману от 17 апреля 1921 года, вызванный знакомством Рильке с немецким переводом воспоминаний Горького о Толстом.<sup>74</sup>

Не только в письменной, но и в устной форме Рильке до конца жизни делился с друзьями своими воспоминаниями и мыслями о Толстом. Это констатируют многие мемуаристы и биографы Рильке (М. Бетц, Ш. дю Бо, Э. Жалю и др.). Ограничимся лишь одним примером: Р. Роллап вспоминает, как однажды во время совместного обеда (17 марта 1913 года) Рильке увлеченно рассказывал ему, С. Цвейгу и Верхарну о своих встречах с Толстым.<sup>75</sup>

Определенный итог всем этим многочисленным документам подводит высказывание Рильке о Толстом, заключенное в письме к Г. Понгсу от 21 октября 1924 года. Рильке, отвечая на вопросы Г. Понгса, интересовавшегося основными этапами его творческой биографии, писал: «...Толстой. Было бы неверно из-за моего визита к нему говорить о том, что он оказал влияние на мои тогдашние работы; в конце концов он был лишь свидетельством моего открытия России, которое имело решающее значение. Его личность была для меня олицетворением какого-то рока, непонимания, и меня поражало то, что, несмотря на всю упорную неправоту, в которой этот человек, обуреваемый великими страстями, жил и в которой он постоянно пытался убедить других, он при полном отказе от более великих и совершенных задач все же производил впечатление убедительности и, я бы сказал, трогательной защищенности. Молодой человек, уже принявший решение отдать всю свою жизнь искусству, только так и мог тогда воспринимать этого противоречивого старца, который постоянно стремился подавить в себе божественный дар, данный ему свыше, и который с беспредельным усердием, ценою собственной крови, опровергал себя и все не мог совладать с теми чудовищными силами, которые с нещадимой новизной вновь и вновь возрождались в его душе художника, отвергнутой и отрицаемой им. Каким высоким (и каким чистым!) был он по сравнению с большинством тех европейцев, которые, напротив, всю свою жизнь были заняты поисками этих сил и полагают, что путем подделок и совершенствований (путем «литературы») они восполнят явный недостаток или отсутствие той плодотворности. Встреча с Толстым (наивная этика и религия которого никогда не привлекали меня — я еще до моей второй поездки, кроме прочих вещей, смог ознакомиться с постыдной и безрассудной брошюрой «Что такое искусство?») лишь укрепила меня в мыслях, обратных тем, которые он рассчитывал внушить своим посетителям; будучи бесконечно далек от того, чтобы признать правоту его самовольного отречения, я видел, как вплоть до самых произвольных проявлений его природы художник тайно продолжает сохранять в нем господство, и как раз перед лицом его заполненной отказами жизни во мне зрело представление о правомочности творческого вдохновения, о его могуществе и законности и о нелегком счастье иметь такое призвание.

Лишь встреча с Роденом, с которым мне суждено было познакомиться двумя годами позже, и многолетнее близкое общение с ним еще сильнее укрепили меня в столь великом понятии искусства и глубже показали мне всю его правомерность...»<sup>76</sup>

Это письмо подтверждает также, насколько бесплодны попытки искать какого бы то ни было влияния Толстого на Рильке в сфере литературного творчества. В пользу этого мнения говорит и тот факт, что в другом своем письме 1924 года, перечисляя русских писателей, которые оказали на него известное воздействие, Рильке упоминает Тургенева, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета и не называет Толстого.<sup>77</sup>

Отношение Рильке к Толстому следует прежде всего рассматривать как блестящую иллюстрацию некоторых сторон мировоззрения австрийского поэта, о которых говорилось выше. Близость высказываний Рильке последних лет к рассуждениям Андреас-Саломе и своим собственным 1898 года говорит о том, что коренной ломке взгляды Рильке за тридцать лет не подверглись. Произошла лишь их модификация и частичная переоценка отдельных положений. Приведем еще

<sup>73</sup> R. M. Rilke und M. von Thurn und Taxis. Briefwechsel, Bd. I. Zürich-Wiesbaden, 1951, S. 431.

<sup>74</sup> Этот отзыв полностью приведен в статье: К. Азадовский, Л. Чертков. Р. М. Рильке и А. М. Горький. «Русская литература», 1967, № 4, стр. 190.

<sup>75</sup> Ромен Роллап, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. XIV, Гослитиздат, М., 1958, стр. 767—768.

<sup>76</sup> R. M. Rilke. Briefe aus Muzot 1921 bis 1926. Leipzig, 1940, S. 324—325.

<sup>77</sup> Ibid., S. 253—254.

одно яркое свидетельство этому — слова Рильке о Толстом, записанные Ш. дю Бо: «Да, этот человек каждый момент был полем битвы, на котором инстинкты сражались за него, — и это придавало тому человеческому зрелищу, которое он непрестанно являл собою, известное величие. Он мог говорить все, что ему вздумается, пелености, даже глупости, но за этим всегда ощущалось присутствие ангела-хранителя, который берег его, который изменял характер его слов и придавал им вид авторитарной завершенности. Не было ничего более удивительного, чем его борьба с инстинктом художественного творчества, который вновь и вновь оживал в нем. Чтобы покончить с ним, он неистово набрасывался на любую физическую работу, например изготовление сапог; все средства были ему хороши, чтобы противостоять искушению писать».<sup>78</sup>

В том, что именно Толстой (как и Россия) попал в поле зрения Рильке, была, как отмечалось, глубокая закономерность. Не менее закономерным было и то направление, в котором Рильке изучал и осваивал русскую действительность. Однако характер этого освоения, обернувшегося полным переосмыслением реальности, представляет собой явление специфическое и в известной степени уникальное в истории литературы.

В этой связи следует подчеркнуть, что, за исключением «Историй о Господе-боге» (1899), русская тема не нашла прямого отображения в творчестве Рильке. Если учесть, что Рильке до конца жизни называл Россию своей «духовной родиной», то полное отсутствие обращений к России в его оригинальном творчестве после 1901 года (за исключением двух-трех стихотворений и слабых русских реминисценций в романе «Заметки Мальте Лауридса Бригге») просто поражает. Этот момент, как нам представляется, имеет следующее объяснение. В одном из писем 1901 года, адресованном Г. Гауптману, Рильке писал: «... результаты моих обеих поездок в Россию, выкристаллизовываясь в моих размышлениях и одаривая меня как облагороженное воспоминание, представляют собой нечто до такой степени некое, интимное и нелитературное, что я все время борюсь с формой, с возможностью выразить их ценой потери...»<sup>79</sup> Эти слова были продиктованы мнением Андреас-Саломе о том, что самое святое и сокровенное («интимное») в человеческой жизни — невысказуемо. Поэтому Рильке никогда и не решался говорить о России во весь голос. Раздел «Толстой» — это единственный в творчестве зрелого Рильке случай, когда конкретные реалии, связанные с Россией, образовали основу художественного повествования.

То чрезвычайно произвольное переосмысление, которому эти реалии подверглись, было вообще характерно для творческого метода Рильке и широко использовано им в книге «Заметки Мальте Лауридса Бригге» (история о Лжедмитрии, легенда о блудном сыне и т. д.). Неопубликованная заключительная часть о Толстом — это точно такое же истолкование вполне конкретных фактов биографии писателя в духе рильковских представлений о нем. Любопытно, что сами факты искажению не подвергаются: отдельные места текста почти дословно воспроизводят соответствующие отрывки в книге П. Бирюкова. Однако в изложении Рильке они приобретают совершенно новый, неожиданный для читателя смысл.<sup>80</sup> Освоение темы *Толстой* в этом незавершенном заключении к роману можно рассматривать также как своеобразную параллель к освоению темы *Россия* в первых двух книгах «Часослова».

Приводим ниже полный текст обоих вариантов заключения к роману «Заметки Мальте Лауридса Бригге», которые на русском языке публикуются впервые.<sup>81</sup>

## ТОЛСТОЙ

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Если бог *существует*, значит все уже сделано, и мы — только печальные, лишние, пережившие себя люди, которым все равно, что за поступки составляют видимость их жизни. Разве мы не знали об этом? Разве не разрушал тот великий

<sup>78</sup> «Prager Presse», 1929, 11 August, S. 9

<sup>79</sup> R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, S. 4384.

<sup>80</sup> Оба варианта раздела «Толстой» носят незавершенный и фрагментарный характер. Поэтому уяснить в отдельных местах, что имел в виду Рильке, помогает обращение к источникам или иным документам. Таковыми прежде всего являются воспоминания Л. Н. Толстого о Т. А. Ергольской, приведенные в книге Бирюкова (т. I, стр. 25—26), а также страницы, посвященные смерти Н. Н. Толстого в Гере в 1860 году (т. I, стр. 187—191). Там же, на стр. 190, приведены и запомнившиеся Рильке слова о тринадцатилетнем мальчике: «Умер в мучениях мальчик 13 лет от чахотки. За что?» Описание портрета Т. Г. Горчаковой возвращает нас к записи в дневнике Рильке от 15 сентября 1900 года. Наконец, упоминание об ангеле любопытно сопоставить с приведенными выше словами Рильке, записанными дю Бо.

<sup>81</sup> Перевод сделан по тексту издания: R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, S. 967—978.

богобоязненный человек земной благословенный мир своей собственной природы, когда он с возрастающей алчностью принимал бога как существующего и общего для всех? Раньше, когда он в единоборстве с миром совершал как открытие свою перевоплощающую работу, как помогал он тогда людям. Разве не ею начинал он в блаженном усилки создавать своего собственного, единственно возможного бога, и разве каждый, кто черпал этот опыт из его книг, не преисполнялся нетерпением начать в себе ту же работу? По вот перед ним появился искуситель и стал убеждать его в том, что это низкий труд. А он, в котором еще оставалось тщеславие, хотел сотворить высокое. Искуситель появлялся снова и убеждал его, что недопустимо описывать судьбу людей придуманных и вымышленных, пока реальные люди не могут подчинить ее себе. Наконец, искуситель стал дни и ночи проводить в его имении в Ясной Поляне — и не без успеха. Он с наслаждением следил, как тот, кто был им совращен, все решительнее пренебрегал работой, которая была собственностью его сердца, и, отчаявшись, брался за дела, которые не умел делать. Пока он выработывал эти жалкие навыки, его жизнь сузилась до предельности. Он уже забыл, что не имеет права понимать ее; он хотел толковать ее буквально, как текст. То, что не поддавалось прямому толкованию, он вычеркивал, и так вскоре было вычеркнуто все, что еще могло прийти к нему, и большая половина его прошлого оказалась обреченной. И этот час, когда он сидел, согнувшись над сапогом, который не давался ему, этот бедственно трудный час был как бы последним. Когда после позади него в сырых дровах голосил звук, смерть подступала вплотную. Он думал о мальчике, который умер тринадцатилетним: за что, по какому праву? Ему на память приходили страшные дни в Гиере, когда его брат Николай неожиданно переменялся, начал слабеть и стал требовать за собой ухода. Теперь и он переменялся — умрет ли он? И в ужасе, подобно которому он не знал, он догадался, что его собственный единокровный бог еще не был начат; что, случись ему теперь умереть, бог окажется нежизнеспособным на другом свете; что придется стыдиться за его несформировавшуюся душу и прятать ее в вечности, как прячут выкидыш. И его охватил весь ужас его гордыни; и, возможно, раньше перед лицом искушения этот ужас заставил бы его лишь чем дальше, тем настойчивее продолжать творить своего тайного бога. Теперь же он не находил на это времени; при каждом внутреннем движении он наткнулся в своем сознании на твердые возражения. С отчаявшимся любопытством он вновь и вновь принуждал себя претерпевать свою смертельную муку, и она охватывала его, неотличимая от настоящей, тем более страшная, что он не сразу мог обрести то присутствия духа, которое, принимая на себя все силы мучений умирающего человека, достигает с ними единства и, может быть, даже экстаза. Все ходило подавленными по изменившемуся дому, в котором произошло столько бед. И не было больше в живых той неумышленно кроткой праведницы, обитавшей наверху в своей комнате и как бы охранявшей дом своим тихим существованием. Неужели она ясным зрением женщины, умеющей глубоко любить, предвидела приближение этого страха смерти? Это было за несколько лет до ее конца, когда она вдруг отвернулась в своей комнате и попросила отвести ей другую, похуже, чтобы призрак ее смерти не остался в этой хорошей комнате, сделал ее непригодной на будущее. А с какой опрятностью и осторожностью она не умерла потом! Скромно стояли друг возле друга ее вещи, ценные только для нее; казалось, она оставила их так лишь потому, что была не в состоянии думать, будто что-то принадлежит ей. Она ничего не уничтожила из страха перед действительностью; все оставалось на месте, даже бисерный портфельчик, в котором лежал листок, раскрывающий ее старинную тайну; он нашелся, как будто и он не был уже нажитым достоянием ее сердца и его следовало честно возвратить в суровое казначейство божье. Неужели эта женщина, которая в своем могучем отказе заглушала музыку своей любви, чтобы неприметно, тайком завершить красоту своего сердца, не догадывалась, что при ее участии развивался тот, стремление которого подавить свое творчество стало трагическим заблуждением? Неужели до самого конца не говорил ему ее невольным умоляющий взгляд, что она боролась не с творением своей души, а с исходящим от него земным тщеславием? Не в ее ли комнате его вновь и вновь захлестывала могучая стихия работы, так что уже не приходилось думать о противоречии? Неужели он не чувствовал себя правым, когда потом встал и весь разгоряченный спускался вниз, чтобы спать? Неужели он стал любить сильнее потом, когда занимался тем, что, как вор, выдирает из своего произведения любовь? Тогда Т. А. уже больше не было на свете. Он был теперь один; один с безымянным страхом от опасности, заключенной внутри него; один с предощущением выбора, который невозможно сделать; один на один с искусителем — настолько один, что он робко обратился к богу, которого он был должен обрести немедленно, к созданному совместным договором богу тех, что сами не имели сил сотворить его и все же нуждались в нем. И здесь начинается длительное борение судьбы, которую не охватить взглядом. Он еще жив, и она больше не нависает над ним. Где-то на горизонте нашего сердца она упруго сжимается и грозит. Лишь отстранившись, мы принимаем ее как сказание о том, кто, владея изобилием, хотел от него отказаться. Скала его отчаяния возвышается перед нами грубым рельефом, на котором его воля изничтожает его

произведения. А о том беспокойстве, которым его правомочное подавленное им пачало угнетало его, будут рассказывать как о землетрясении: оно стало так велико, что он тревожил весь мир ради собственного покоя.

Я могу представить себе, что где-то в заросшем парке есть памятник, которого я не нашел; это колонна, на которой высечены только год и число того июньского дня, когда он, вновь будучи не в силах совладать с собою, поднял глаза и записал: каков был воздух и какова была трава; какими огромными были кленовые листья и как пчела облетает желтые цветы и лишь после тринадцатого улетает прочь со своей добычей. Так все-таки была бы уверенность, что он существовал ныне. Для времени, когда его искаженный облик навсегда пропадет, застигнутый недатируемым роком. Когда постепенно обнаружится, что, несмотря на скрытую силу своего боговдохновенного таланта, он имеет столь же мало прав на преимущество божье, как и те, что, опустошенные и злые, снизошли до бога как до самого легкого и самого обычного излишества, которое им еще было под силу.

Почему мне на память приходит вдруг то чужое майское утро? Дано ли мне теперь, спустя столько лет, понять его? Даже не закрывая глаз, я знаю, что делалось у меня на душе, когда я сидел в катящейся на свой риск телеге и не понимал, почему иногда она ехала с такой стремительной быстротой и вдруг, без перехода, — совсем медленно. Порой у меня было время разглядеть на невысоких холмах отдельные незабудки, которые густыми островками вставали друг подле друга, затем вновь казалось, что мы вихрем нашей поспешной езды опрокинем жалкие пзбы, подступавшие к самой дороге, и, наконец, столь же неожиданно скоростъ падала. стихал сбивчивый шум колес, и в ушах, радостно разливаясь, оставались лишь полновзвучный перезвон тройки да удары кнута. В этом месте полевая дорога расточительно делала поворот и с легким уклоном шла навстречу находившемуся в луговине входу в парк, обозначенному двумя короткими круглыми башнями по краям ворот. Некогда при старом владельце здесь стояли на посту караульные; теперь здесь были лишь деревья, но и это произвело на меня немалое впечатление; я вскочил на ноги и, вцепившись в возницу, стал ради бога заклинять его придержать лошадей и остановиться. Хотя самой усадьбы еще не было видно, но я воспринимал как чудовищность то, что мы с таким свадебным сельским ликованием подъехали вплотную к той великой жизни, близость которой уже лежала на мне, как груз. Я подождал под ближайшими деревьями, пока телега развернулась и отъехала. Мне нужна была тишина. Теперь она наступила. Естественная тишина запущенного, идущего далеко вглубь парка, на блеклых подстилках которого шевелится легкая весна, чуть оглушенная их сырым запахом. Чего бы только я ни отдал за то, чтобы, отказавшись от всего другого, провести час в этом парке! И вот я уже вступил в световые узоры разросшейся березовой аллеи и как можно медленнее пошел в направлении дома. Чрезвычайно кстати обнаружилось, что справа в зарослях цвело какое-то растение, которое было невозможно опознать с дороги; я протиснулся к нему: это был незнакомый мне куст. Но эта увертка была последней. И насколько мало удалало мне оттянуть благодаря ей тот момент, когда меня ничто больше не отделяло от него, кроме спящих весеннего воздуха, который отражался в стеклянной двери. Могло ли на одну секунду прорваться через это отражение его лицо? Оно показалось мне слишком маленьким, слишком старым, слишком печальным. Но оно было теперь передо мной. Оно на самом деле очень сильно состарилось за короткое время. Тут и там, вперемешку, на нем громоздился возраст в том виде, в каком его выгрузили болезни, и бессонные ночи, и мысли о смерти; груды возраста, неперекопанного возраста. При этом его острый взгляд, как из белых прожекторов, падал из его расширенных глаз, над которыми, словно ярость, закипали брови; широкий нос отличался необычными пропорциями, и в низвергающейся бороде была огромная мощь. Затем фигура вошедшего, которой следовало нести эту голову, обернулась и двинулась мне навстречу. И теперь я увидел волосы, сильно отросшие над затылком и заполняющие маленькими мягкими витками пустое пространство позади ушей; в них было что-то робкое и трогательное, это были комнатные волосы, выросшие в помещении и взнеженные теплотой подушек.

Никогда больше не охватывали меня столь одновременно страх и сострадание. Я стоял наверху, в зале, где не было ничего темного, кроме древних фамильных портретов, и я говорил себе, что у меня есть причина радоваться. Окна были широко раскрыты, через них валивалась громада утра, и в полном одиночестве на скатерти широкого обеденного стола переливалось с неуловимым текучим задором серебро самовара. Но все-таки было слишком поздно. Больше не было ничего, о чем я мог бы вспомнить, если бы меня заставили. Я углубился в портреты, как будто в них было нечто, что следовало забыть, и, наконец, остановился перед одним из них, который всерьез захватил мое внимание. Он изображал монахиню, настоятельницу монастыря, облаченную в глухую одежду ее ордена. По-видимому, его следовало отнести к концу семнадцатого века и скорее всего к русской школе. Все в этом изображении, включая лицо, было обыкновенным и

безличным; приверженность к канону явно возобладала над влиянием модели. И лишь в руках неожиданно открывалось чудо; это были отчетливо написанные, крайне своеобразные руки, несимметрично сложенные в обычном и часто встречающемся молитвенном жесте. Бог знает, отчего это могло случиться: скромный крепостной художник отказался писать всегдашние заученные руки; его одолело желание скопировать руки, которые он наблюдал перед собою в действительности. И следовало признать, что, воспроизводя их, он достиг замечательного сходства с натурой. Он изобразил их как нечто значительное, как будто ничего не существовало, кроме этих стареющих сложенных рук, как будто многое зависело от того, запомнятся ли они. Стремясь к тому, чтобы сохранить очертания всех деталей, которые он постепенно обнаруживал, он стал воспринимать их чрезмерно большими, и вот они высоко, как колокольня, стояли на переднем плане, написанные раз и навсегда. Меня осенила догадка, что руки изображенной здесь женщины сообщали что-то о ее судьбе, но одновременно я поймал себя на том, что слишком долго не отхожу от них. Да и могла ли представлять эта монахиня для меня хоть какой-нибудь интерес, ведь даже имя ее, по-видимому, не было известно. Я знаю, я принял это тогда как предлог для своей растерянности, я считал даже, что слегка притворяюсь, продолжая изучать это полотно. А на самом деле все было совсем иначе. Теперь, когда прошло столько времени, я понимаю, что эта картина была мне небезразлична. Как это часто бывает со старыми портретами, она была повешена в зале и во внешности этой неизвестной воплощала рок, понизе тяготеющий над домом. Настоятельница выглядела безликой, и, вероятно, ее жизнь не имела значимости для других. Разумеется, меня взволновало не то, что это были *ее* руки; по то, что в этих неоправданно больших руках заключался окончательный захватывающий опыт художника, который увидел мир и впервые всем блаженством и всей тягостью своего существа ощутил прикоснулся к нему — вот что я вообрал в себя, и теперь это потрясает меня изнутри. Ибо точно такой же опыт осуждался в этом доме и вновь и вновь подвергался изничтожению. Здесь некто, чье сердце раскрылось перед величием двух рук, уже давно посвящал свои годы отказу. Он самовольно распоряжался своей жизнью, и отбивался, и хотел иначе. Он, прижимаясь за все новые занятия, пытался задушить свое самое сокровенное призвание, и то беспокойство, которым оно в своем напоре наполняло его, стало в конце концов таким огромным, что он тревожил весь мир ради собственного покоя. Неужели он был теперь спокоен? Стоя перед ним и принуждая себя взглянуть ему в лицо, этого нельзя было узнать. Невольно тянуло оглядеться, но и вокруг нельзя было найти никаких подтверждений тому, что борьба завершилась в этом сердце, скупно оберегающем свою совесть. Что было бы с ним, если б возросшее до чрезмерности требование его творческого труда однажды заявило о себе вновь? Что было бы, если бы он со своим постоянным страхом смерти оказался правым, ибо он все же мог копнуть, как тот, кто был прерван вначале? В этом доме не было ни одной комнаты, в которой он не боялся бы, что умрет. Где-то здесь он ходил взад и вперед и думал о том мальчишке, который умер тринадцатилетним. За что, по какому праву? Или на память ему приходили страшные дни в Гере, когда его брат Николай неожиданно переменялся, начал слабеть и стал требовать за собой ухода. Он тоже переменялся. И в ужасе, подобном которому он не знал, он догадался, что его внутренний мир был едва лишь начат; что он, случись ему теперь умереть, окажется нежизнеспособным на другом свете; что там будут стыдиться за его несформировавшуюся душу и прятать ее в вечности, как прячут выкидыш. Он не видел, что этот ужас был ужасом его гордыни. Он не замечал, сколько нетерпения и тщеславия было в том, что он выдирав любовь из своей работы, чтобы предъявить ее в чистом виде и тем самым совершить насилие надо всеми. Он не знал, что для славы, которую он хотел изгнать, его новый голос был лишь более слышным приманным зовом. И никто не сказал ему об этом. Мы ринемся проследить путь таких искушений, лишь отыскав след ангела, без которого здесь, пожалуй, не обошлось. И все же становится страшно, когда в действительности вблизи этой жизни пахотись женщину, которая умела глубоко любить и оказалась ненужной. Правда, тогда ее уже не было в живых. Но разве с раннего детства он не цеплялся за Татьяну Александровну всеми инстинктами своего сердца? И не в ее ли комнате его потом вновь захлестывала стихия работы с такой первобытной радостной мощью, что уже не приходилось думать о противоположном? Разве предосудительно верить, что она со своим ясным зрением любящей каким-то образом все предвидела? Могла ли она не знать о страхе смерти, который должен был вопариться в этом доме, когда она, еще за несколько лет до своего конца, вдруг отвернулась в своей комнате и попросила извести ее другую, похуже, чтобы призрак ее смерти не остался в этой хорошей комнате, сделав ее непригодной на будущее? А с какой опрятностью и осторожностью она не умерла потом! Друг возле друга стояли ее ценные только для нее вещи; казалось, она оставила их лишь потому, что была не в состоянии думать, будто что-то принадлежит ей. Вероятно, по этой же самой причине она ничего не уничтожила; таков был ее характер, что она ничего не считала окончательной собственностью своего сердца и полагала, будто все это следует честно возвратить в суровое казна-

чейство божье. Или все-таки последняя отдача ее трудной любви состояла в том, что в бисерном портфельчике был оставлен листок, раскрывающий ее старинную тайну? Надо ли было, чтобы он попался ему в руки? Чтобы он прочел то, чего не понимал, пока Т. А. была рядом, — что она при всем своем отказе подавляла не творение своей души, а лишь исходящее от него земное тщеславие. Он прочел это. Он упрекнул ее в том, что она могла любить лишь во имя его отца. Он почти осудил ее. Он не понимал этого больше.

**Н. П. ЯКУШИН**

## ГАЗЕТА «ОЧЕРКИ» — ОРГАН РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕМОКРАТИИ

Среди многочисленных периодических изданий, рожденных в бурные 60-е годы прошлого столетия, особое место занимает газета «Очерки» (1863). Это был один из интереснейших печатных органов, где в период начавшегося наступления реакции твердо и последовательно отстаивались идеи революционной демократии. К сожалению, до последнего времени газета «Очерки» еще не стала предметом внимательного изучения. Правда, упоминание о ней можно встретить в целом ряде исследований,<sup>1</sup> но специальных работ об «Очерках» нет. Исключение составляет небольшая статья С. Брейтбурга («К истории газеты „Очерки“ (1863 г.)»),<sup>2</sup> которая написана почти сорок лет назад и, по существу, является лишь попыткой рассказать о некоторых фактах истории возникновения газеты и в самых общих чертах охарактеризовать ее направление.

История появления «Очерков» в достаточной степени освещена в вышеупомянутой статье С. Брейтбурга. Поэтому нет нужды подробно о ней говорить. Следует только напомнить, что идея создания газеты принадлежала А. Н. Очкину, журналисту, критику и переводчику, человеку весьма благонамеренному и довольно ограниченному.

Время для организации новой газеты было мало благоприятным. Майские пожары, восьмимесячный перерыв в издании журналов «Современник» и «Русское слово», арест М. Л. Михайлова, а потом Н. Г. Чернышевского, Н. А. Серно-Соловьевича и П. В. Шелгунова — вот далеко не полный перечень событий 1862 года, накаливших и без того напряженную обстановку, дарившую в стране после отмены крепостного права. Очкин это отлично понимал и поэтому, прежде чем обратиться с официальным ходатайством о разрешении газеты, решил заручиться поддержкой властей. Он обратился с письмом к управляющему III Отделением А. Л. Потапову,<sup>3</sup> после чего сообщил в Петербургский цензурный комитет о своем намерении издавать ежедневную «политическую и литературную» газету «Очерки», целью которой «будет обозрение важнейших событий как внутренних, так и внешних, и обсуждение тех предметов, которые на основании высочайше установленных цензурных постановлений подлежат рассмотрению в периодических изданиях».<sup>4</sup> К письму была приложена программа предполагавшегося издания, которая, по существу, только перечисляла разделы будущей газеты: «внутренние известия», «политика», «смесь», «казенные и частные объявления».<sup>5</sup>

Таким образом, Очкин задался целью издавать газету вполне благонамеренную, но выходящую за рамки дозволенного.

Разрешение на издание «Очерков» было получено 4 сентября 1862 года.<sup>6</sup>

По своему многолетнему опыту редакторской работы Очкин знал, что лицо любого печатного органа определяет прежде всего состав его сотрудников. Будучи человеком крайне умеренных взглядов, он тем не менее видел, что газеты и журналы, проводящие правительственные идеи, пользуются незавидной репутацией у читающей публики, особенно у молодежи. Поэтому он решил пригласить в качестве редактора «Очерков» сотрудника «Современника» Г. З. Елисеева.

<sup>1</sup> См., например: Л. М. Клейнборг. Григорий Захарович Елисеев. Пгр., 1923; В. В. Чубинский. М. А. Антонович. Очерк жизни и публицистической деятельности. Изд. Ленинградского университета, 1961; В. Р. Лейкина-Свирицкая. Публицистика Г. З. Елисеева в 60-х годах. В кн.: Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 364—386, п. др.

<sup>2</sup> С. Брейтбург. К истории газеты «Очерки» (1863 г.). В кн.: Русская журналистика, т. I (шестидесятые годы). «Academia», М.—Л., 1930, стр. 53—71.

<sup>3</sup> Центральный государственный архив Октябрьской революции (далее — ЦГАОР), ф. 109, ед. хр. 61/1862, л. 45—45 об.

<sup>4</sup> Центральный государственный исторический архив (далее — ЦГИА), ф. 777, оп. 2, 1862 г., № 74, л. 1.

<sup>5</sup> Там же, л. 2.

<sup>6</sup> ЦГАОР, ф. 109, ед. хр. 61/1862, л. 93.

Предложение Очкпина заинтересовало Елисеева возможностью в очень трудное для революционно-демократической литературы время приобрести новую трибуну для выступления перед довольно широким кругом читателей; кроме того, ему всегда хотелось работать в газете — наиболее оперативном печатном органе.

Внутриредакционные переговоры завершились, по-видимому, в самом начале октября 1862 года. А спустя две недели в газете «Северная пчела» появилось большое объявление, отражавшее суть программы новой газеты, написанное, вне всякого сомнения, Елисеевым.

«Никогда еще русское общество, — говорилось в объявлении, — не было в таком напряженном положении, в каком оно находится теперь... Все понимают, что уничтожение крепостного быта не конец реформ, а только начало их. Крепостной быт был плотиною, державшею силы народа в бездействии, гнет, ослаблении. Теперь плотина эта разрушена. Сдавленные силы должны ринуться на простор и уложиться в другие формы, удобные для свободного действия». Елисеев далее пишет, что преобразования, наметившиеся в стране, будут сопровождаться борьбой партий — явной или тайной, так как в обществе всегда найдутся люди, которые «держатся всеми силами за все старое, каково бы оно ни было, потому что в старом порядке им тепло и привольно». В эпохи переходные, когда все пришло в движение, когда все образованное общество стремится принять деятельное участие в происходящих изменениях и хочет высказать свои мысли и взгляды, на первый план в литературе выдвигаются газеты.

«Цель наша, — писал Елисеев, — содействовать скорейшему общественному прогрессу во всех отраслях общественного развития... , чтобы правильным устройством общества и общественных отношений между людьми высвободить человеческую личность на всех степенях ее общественного положения от того тяжелого гнета, в котором она находилась в течение тысячелетий, от неустойчива быта экономического, от деспотизма семейного, от неудобств общественных учреждений, от притязаний грубого произвола и невежества и т. п.». Елисеев говорил, что газета «Очерки» будет выступать в защиту человеческой личности, не оставляя «без особенного... внимания ни одного частного случая, как бы он мелочен с первого взгляда ни казался».<sup>7</sup> В заключение следовал весьма обширный перечень вопросов и проблем, которые должны были освещаться на страницах газеты.

Первый номер газеты «Очерки» вышел в свет 1 января 1863 года.

Как и предусматривалось программой, «Очерки» стали ежедневной газетой, выходящей двумя выпусками — утренним и вечерним. При этом вечерний выпуск почти ничем не отличался от утреннего. Лишь иногда утренние телеграммы и «правительственные известия» заменялись там на более свежие. Печатались «Очерки» на четырех страницах небольшого формата. Открывала газету, как правило, передовая статья, иногда без названия (указывалось только число), без подписи и нередко с продолжением. Впрочем, на месте передовых печатались статьи и с названием, и за полной подписью автора.

В каждом номере помещались «правительственные известия», «телеграфные депеши», «иностранные известия», «разные известия». Часто печатались «политические обозрения»; художественные произведения — повести, рассказы, очерки; объявления, а также, в разделе «славянские земли», циклы статей, посвященные городам России, вопросам, связанным с жизнью Сибири, и т. д. Кроме того, «подвал» первой страницы газеты обычно занимала большая статья (с продолжением на второй и третьей страницах), посвященная какому-нибудь актуальному общественно-политическому или литературному вопросу.

Состав сотрудников «Очерков» был весьма своеобразен. Елисеев привлек в газету главным образом тех, кто печатался в «Современнике», «Искре», а также в артельном журнале «Век», который он редактировал в начале 1862 года. Это, во-первых, ближайшие помощники Елисеева М. А. Антонович и А. П. Шапов; во-вторых, — критики и публицисты А. С. Афанасьев-Чужбинский, П. А. Гайдебуров, П. М. Ковалевский, Н. Н. Мазуренко, М. М. Стопановский, С. С. Шашков, писатели Марко Вовчок, Г. П. Данилевский, Н. И. Наумов, Н. Г. Помяловский и другие. Были среди сотрудников «Очерков» и новые лица — В. Вагин, В. Васьков, Н. Вельшев (как выяснилось позднее, агент III Отделения), К. Попович. Однако последних было меньше, и существенного влияния на направление газеты они не оказывали.

Первый номер «Очерков» открывала анонимная передовая статья, растянувшаяся на пять номеров. Названия она не имела. Лишь в начале ее стояло: «Петербург, 1 января»; потом — «Петербург, 5 января», и так далее до «Петербург, 8 января». Автором передовой, по всей вероятности, был Елисеев,<sup>8</sup> и мысли, изложенные им здесь, в известной степени определяли общее направление газеты.

<sup>7</sup> «Северная пчела», 1862, № 280, 17 октября, стр. 1120.

<sup>8</sup> Правда, редактор «Домашней беседы» В. И. Аскоченский в статье, посвященной «Очеркам», решил, что передовую написал М. А. Антонович. Однако С. Брейтбург в работе «К истории газеты „Очерки“» убедительно доказал принадлежность статьи Г. З. Елисееву.



В статье говорится, что ушел год, «ознаменовавшийся постановлениями и событиями, еще более усиливающими тот разрыв с нашим прошедшим, который произведен положением 19 февраля. Старые формы будут еще держаться среди нас, доживая свой век; но их недолговечность очевидна... Напряжение общества слишком велико, напор идей очень силен, чтобы можно было полагаться на их прочность».<sup>9</sup> Условиями эпохи, продолжает Елисеев, мы поставлены в такое положение, что должны идти вперед, хотим мы этого или не хотим. Но как идти? Чтобы ответить на этот вопрос, Елисеев исследует тот путь, который прошла русская цивилизация с древнейших времен до последнего времени. Начала древней русской цивилизации действовали, по его словам, на общество злокачественно. Правда, «низших слоев населения цивилизация эта коснулась лишь поверхностно, и поэтому они, несмотря на свою отсталость..., сохранили в себе зачатки лучшего будущего развития».<sup>10</sup> Народ, по мнению автора, сохранил свою силу и лучшие свои черты только благодаря общине. «... Главное, что смягчало и очеловечивало нравы в сельском быту, это общее всех равенство и *общинная жизнь*... Мы думаем, что не ошибемся, если скажем, что *истинная общественная солидарность*, имеющая в основании своем нравственный элемент, и по настоящее время у нас *существует только в крестьянских обществах*...» (курсив наш, — Н. Я.).<sup>11</sup>

В отличие от славянофилов Елисеев далек от идеализации порядков древней Руси. Он считает, что начала древних обществ были во многом несостоятельны и ни в коем случае не могут служить основой для дальнейшего развития: «Нет, для будущего нужен другой путь, другие начала».<sup>12</sup> Этот путь, по мнению Елисеева, открыла крестьянская реформа, за которой должны последовать новые преобразования.

Вопрос о путях развития России и о ее будущем Елисеев не случайно затронул в статье, которая открывала первый номер «Очерков». Об этом он уже говорил в ряде своих «внутренних обозрений», печатавшихся на страницах «Современника», об этом он будет писать и позднее.

В передовой статье от 25 января Елисеев снова повторяет, что после реформы 19 февраля «для нас поворот к нашему прошедшему невозможен». И далее он указывает, каким именно путем пойдет развитие России. «Мы ближе теперь, — говорит автор, — к Европе, чем к нашему, по-видимому, недалекому прошедшему, и наша история во многих отношениях пойдет по тому же пути, по которому идет история Европы».<sup>13</sup>

Таким образом, Елисеев четко и определенно заявил, что Россия во многих отношениях пойдет по пути Европы, отнюдь не подразумевая под этим слепое копирование ее капиталистического развития. Наоборот, он, как и большинство представителей революционно-демократического лагеря, считал, что Россия должна всячески развивать сохранившиеся в стране общинные начала, видя в них зачатки социалистических отношений. Но при этом, добавлял Елисеев, мы должны хорошо помнить и о многовековом опыте Европы, в результате которого она пришла к убеждению, что «без благосостояния масс благосостояние государства невозможно».

<sup>9</sup> «Очерки», 1863, № 1, 1 января, стр. 1.

<sup>10</sup> Там же, стр. 2.

<sup>11</sup> Там же, № 6, 7 января, стр. 21.

<sup>12</sup> Там же, 1863, № 7, 8 января, стр. 26.

<sup>13</sup> Там же, 1863, № 24, 25 января, стр. 93. Как это ни странно, но С. Брейтбург в своей статье «К истории газеты „Очерки“» утверждает, что передовая статья, написанная Елисеевым, и «Политическое обозрение» Антоновича «весьма существенно отличаются друг от друга. Здесь... обнаруживается ряд антагонистических положений: решительное отрицание инородной цивилизации во имя первоначальной самобытности — в первой, и, напротив, энергичная ориентация на западноевропейский прогресс — во втором» (Русская журналистика, стр. 69). Исходя из этого, С. Брейтбург делает вывод о том, что внутри редакции «Очерков» не было единства, что газета не проводила какой-то определенной линии и т. д. По-видимому, на основании утверждения С. Брейтбурга в справочнике «Русская периодическая печать (1702—1894)» (Гослитиздат, М., 1959, стр. 443) также говорится, что «газета не имела единой политической программы по основному вопросу: о путях дальнейшего развития России. В передовой статье (№ 1), принадлежавшей Елисееву, решительно (!) отвергается современное европейское общественное устройство и пропагандируется реставрация (!) исконной русской общины, не поврежденной бюрократическими перестройками и „злокачественным воздействием цивилизации“. А в „Политическом обозрении“ (принадлежит Антоновичу) и фельетоне Шапова „С Новым годом“ (№ 1 и сл.), также имевших программный характер, выдвигается требование революционной ломки существующих отношений». Как увидим далее, никакого противоречия между позициями Елисеева и Антоновича (точно так же, как А. П. Шапова) не было. Их статьи только дополняли друг друга. С. Брейтбург и автор заметки в справочнике (С. Г. Рунц), по-видимому, ограничились анализом только первых номеров газеты, не обратив должного внимания на то, что многие свои положения Елисеев позднее развил и уточнил.

Вопрос о путях развития России ставили в своих статьях и другие сотрудники «Очерков». Об этом писал М. А. Антонович, который так же, как и Елсеев, полемизируя со славянофилами, говорил: «Чтобы ни говорили о неопостижимой своеобразности русского духа, как бы ни преувеличивали историческую самобытность русской жизни, — во всяком случае Западная Европа еще долго будет для нас, если не идеалом — потому что она сама далека от идеала, — то вспомогательным средством и руководством для нашего развития. Мы не усвоили еще, но только начинаем усваивать европейскую цивилизацию. Как ни справедливы теоретические рассуждения о нашей своеобразности и самобытности и о неприспособленности для нас всего европейского, однако посмотрите на нашу жизнь, разберите все совершенные и проектируемые реформы; вы увидите, что нравственной инициативой для нас была Европа, и сопоставившие европейской жизни с нашею ясно указывало нам недостатки последней, возбуждало желание их устранения и представляло даже способы и средства для устранения».<sup>14</sup>

Как уже отмечалось, Елсеев в своей первой передовой статье очень много внимания уделил характеристике русской общины. К этому вопросу в той или иной степени обращались многие авторы, но наиболее последовательно высказался об этом Г. Н. Потанин в статье «Современный Янк». Автор, в частности, утверждал, что оригинальное общинное устройство, сохранившееся в среде янцких казаков, в немалой степени способствовало развитию их материального благосостояния. Он выразил надежду, что общинные начала среди уральских казаков не ограничатся только сферой поземельной собственности, а будут продолжать свое развитие, и народ «станет строить артельные заводы и фабрики».<sup>15</sup> В этом Потанин видел спасение общины от разрушения, которое он наблюдал во многих областях России, куда уже проникли капиталистические отношения.

«Очерки» стремились вслеськи популяризировать общинное ведение хозяйства, приветствовали создание любого общества, объединения, товарищества, в основу которого был положен артельный принцип (см., например, статью С. Яхонтова «Церера», устав торопецкого общества сельского хозяйства для взаимного содействия землевладельцам „Нептун“» («Очерки», 1863, № 10, 11 января), и др.).

Столь же важное место в «Очерках» занимал вопрос о самоуправлении. О нем писал Елсеев, о нем говорилось в «Заметке о самоуправлении» («Очерки», 1863, № 2, 3 января; № 3, 4 января), написанной, по свидетельству сотрудника газеты Н. М. Ядринцева, известным историком А. П. Шаповым,<sup>16</sup> а также в анонимных статьях «Село Горохино» («Очерки», 1863, № 12, 13 января; № 13, 14 января) и «Мысли по поводу речи московского выборочного от сословия купцов, г. Якунчикова» («Очерки», 1863, № 49, 20 февраля).

Возвращаясь к характеристике первого номера «Очерков», особо следует остановиться на статье А. П. Шапова «С Новым годом!». Раньше и теперь, говорит автор, принято поздравлять «с новым годом», «с новым счастьем!» Но пора уже убедиться, что «истинное наше счастье зависит единственно от нас самих, от всей доброй воли народа, от его могучих, но задержанных и дремлющих сил, дарований, да от этих богатых, неистощимых естественных сокровищ, какими изобильно обладает русская земля!». Пока же годы идут, а «допетровское невежество и суеверие царюет в умственной жизни народа»; поэтому надо теперь говорить не с «новым счастьем», а с «новой мыслью!». Нам нужна «живая, светлая, здравая, энергическая неутомимо-деятельная мысль». Общество наше страдает «бедностью, мелочностью, малопродуктивностью мысли... невыработанностью или бесплсним общественно-го мнения...»

Оглядываясь вокруг, Шапов нигде не видит «энергической инициативы»: ни в народе, ни в обществе. Нигде не видит сопротивления злу, протеста против него.

Приветствуя новый год, Шапов связывает с ним надежду на гласный суд, на выборы областных земских собраний, потому что «без свободы юридического и экономического саморазвития народного не может быть народной инициативы и успеха в просвещении и в общественном, материальном благополучии!»

Закачивается статья цитатой из Т. Маколея: «Если вы хотите скорее и успешнее просветить народ, дайте только ему наперед свободные права».<sup>17</sup>

Основные положения статьи Шапова ни в какой мере не идут вразрез с теми положениями, которые высказывали другие авторы «Очерков». Новым и своеобразным в статье была, может быть, только постановка вопроса о необходимости всемерно содействовать развитию мысли, развитию знаний в обществе, без которых, по мнению автора, невозможны дальнейший прогресс и развитие. В данном случае Шапов был более близок к позиции редакции журнала «Русское слово», считавшей, что основной задачей общества в настоящий момент является овладение зна-

<sup>14</sup> «Очерки», 1863, № 2, 3 января, стр. 7.

<sup>15</sup> Там же, 1863, № 20, 21 января, стр. 78.

<sup>16</sup> См.: Сборник избранных статей, стихотворений и фельетонов Николая Михайловича Ядринцева. Красноярск, 1919, стр. 43.

<sup>17</sup> «Очерки», 1863, № 1, 1 января, стр. 1, 3.

ниями и распространение их. Впрочем, ведь и «Современник» никогда не отрицал значения знаний и науки, только его руководители не считали их основополагающими в преобразовании общества.

Вопросы о дальнейшем развитии России, об общине, о самоуправлении редакция газеты «Очерки» решала с учетом положения русского крестьянства в начале 60-х годов.

Отлично сознавая, что для популярности газеты, для привлечения к ней внимания читателей недостаточно освещать на ее страницах только вопросы внутренней жизни, Елисеев стремился широко представлять в «Очерках» информацию о событиях за рубежом. В каждом номере газеты печатались «иностранные известия». Был создан специальный отдел «Политическое обозрение», призванный комментировать и разъяснять все то, что происходило за пределами России. Возглавил этот отдел М. А. Антонович.<sup>18</sup> «Политическое обозрение „Очерков“, — писал он в первом номере газеты, — имеет в виду сообщать своим читателям возможно полные сведения о текущих политических делах европейских и значительнейших внеевропейских государств». Обозреватель обещает не только излагать происходящие события, но и «заниматься разъяснением смысла и внутреннего значения этих событий, восходя от частных политических фактов и новостей к общим воззрениям и заключениям». «Для этой цели мы намерены при рассказе о текущих событиях обращаться к истории, к прошедшим и давнепрошедшим событиям, чтобы показывать их связь с настоящими... Вообще мы будем стремиться к тому, чтобы наше политическое обозрение имело вид сколько-нибудь связанной современной истории политической, а не было бы простым перечнем политических новостей, удивляющим... одностороннему любопытству» (курсив наш, — Н. Я.).<sup>19</sup>

Интересно, что подобное обещание обозревателя шло вразрез со специальным циркуляром, изданным правительством незадолго перед этим, где говорилось: «При настоящем взволнованном положении умов в европейских государствах нельзя не признать вредным распространение сочинений, в которых выставляются яркие описания революций, необходимых будто бы для оживления организма государства...»<sup>20</sup>

Антонович не только обещал, но уже начиная с первого своего обозрения основное внимание читающей публики стремился обратить именно на политическое движение в странах Запада, на растущие в них классовые противоречия. Казалось бы, говорит обозреватель, в Европе все пока спокойно. Однако девиз «порядок и прогресс», столь модный в наше время, чреват скрытыми противоречиями. В обществе палицо неравномерное «распределение благ, выработанных цивилизацией и прогрессом».<sup>21</sup> Это положение Антонович иллюстрирует целым рядом фактов, почерпнутых из жизни ведущих европейских государств. Так, «Англия в течение всего года решительно ничего не сделала в пользу безземельной и безденежной меньшей братии и ни разу не подумала о приписании действительных средств к облегчению жалкой участи рабочего класса».<sup>22</sup> Франция, несмотря на кажущийся покой, «вовсе не безмолвна и апатична в политическом отношении», о чем свидетельствует стремление правительства «вмешаться в выборы» и его репрессии по отношению к прессе.<sup>23</sup>

В «политических обозрениях» «Очерков» Антонович пишет о деятельности законодательного корпуса Франции и Наполеоне III, о прусской палате депутатов и Бисмарке, о напряженном положении на Балканах и о пораженном Гарибальди, о политической жизни славян и т. д.

Начавшееся в январе 1863 года польское восстание на долгое время приковало к себе внимание читателей самых различных слоев общества. Вся русская пресса в той или иной степени старалась откликнуться на события в Польше.<sup>24</sup> «Очерки» в этом отношении не были исключением. Начиная с 13 января в каждом номере газеты печатались «известия из Царства Польского» — в разделе «разные известия», под рубрикой «правительственные известия» — в созданном особом отделе под названием «Последние телеграфные известия из Польши». Основную массу заметок о польском восстании составляли официальные материалы, которые перепечатывались главным образом из газеты «Русский инвалид». Сначала сообщения

<sup>18</sup> О деятельности Антоновича в качестве политического обозревателя «Очерков» в общих чертах говорится в книге В. Чубинского «М. А. Антонович. Очерк жизни и публицистической деятельности» (Изд. Ленинградского университета, 1961).

<sup>19</sup> «Очерки», 1863, № 1, 1 января, стр. 2.

<sup>20</sup> См.: Мих. Лемке. Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904, стр. 37.

<sup>21</sup> «Очерки», 1863, № 1, 1 января, стр. 3.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же, 1863, № 35, 5 февраля, стр. 139.

<sup>24</sup> Подробно об этом см. в статье П. С. Рейфмана «Демократическая газета „Современное слово“» («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 121. Тарту, 1962, стр. 71—114).

из Польши, печатавшиеся в «Очерках», носили сугубо информационный характер,<sup>25</sup> но положение изменилось, когда о польском восстании начал писать в своих обозрениях Антонович.

Известно, что русские революционные демократы с глубоким сочувствием относились к освободительной борьбе польского народа. Однако прямо об этом они не могли говорить. Приходилось прибегать к иносказаниям, намекам и т. д. То, что происходило в Польше, Антонович называл «несчастными событиями» и с горечью вынужден был признать, что «волнение будет подавлено... и друзья человечества будут только сожалеть, что кровь человеческая проливалась напрасно!»<sup>26</sup>

Наиболее четко и последовательно свое отношение к событиям в Польше Антонович высказал в «политическом обозрении», напечатанном 6 апреля 1863 года. Незадолго перед этим газета «С.-Петербургские ведомости» перепечатала из «Русского инвалида» статью славянофила А. Ф. Гильфердинга «За что борются русские с поляками», где говорилось, в частности, что в настоящее время России осталась единственной «хранительницей» «духовной и общественной самобытности славянского племени», а Польша подчинилась «стихиям латиногерманской Европы» и тем самым совершила «историческую измену славянскому делу», а восставшие поляки борются против «исторической будущности славянского мира».<sup>27</sup>

Антонович протестует против подобного толкования польского вопроса. Он говорит, что к польским событиям ни в коем случае нельзя применять подобные исторические мерки. Дело в том, что «живые люди заботятся о живом, о настоящих насущных потребностях, которые, если они сознаются и чувствуются, суть действительные потребности».<sup>28</sup>

Антонович отрицает право России предъявлять какие-либо требования другим славянским народам, даже ссылаясь на свою «историческую миссию». Не может обозреватель согласиться с дилеммой, выдвинутой Гильфердингом, который считал, что у поляков есть два выхода: либо согласиться на автономию в пределах Царства Польского, либо на военное управление. По мнению Антоновича, все обстоит гораздо сложнее, и «в выбор может быть вставлен еще целый десяток предметов».

В рассуждениях обозревателя «Очерков» о восстании в Польше много недоговоренностей. Но уже само признание публицистом «действительности» (т. е. иными словами говоря, законности) потребностей, испытываемых поляками, а также отрицание права России навязывать свою волю и поработать другие славянские народы, прикрываясь всякого рода рассуждениями об «исторической миссии», говорили о сочувственном в целом отношении Антоновича к восставшим полякам. Впрочем, не только одного Антоновича, а и всей редакции «Очерков».

О польских событиях в той или иной степени упоминалось и в других статьях газеты. Так, в анонимной корреспонденции «Письма о чехах» автор, намекая на события в Польше, говорит, что нельзя навязывать народу чужую волю, что это проказов и насилие, что «судьею в этом случае может быть только история».<sup>29</sup>

Таким образом, отношение редакции «Очерков» к польскому восстанию было противоположно позиции правительственной и реакционной прессы. Оно отражало настроения прогрессивного лагеря, лагеря революционной демократии. Следует отметить также, что в то время «Современник», только что начавший выходить после вынужденного восьмимесячного молчания, был, по существу, лишен возможности говорить о событиях в Польше, и «Очерки» в значительной степени восполняли этот пробел в журнале.

Газета «Очерки» с самого начала мыслилась как орган, широко освещающий на своих страницах жизнь провинции и прежде всего жизнь губернских городов. Одна за другой появляются на страницах газеты статьи: «Николаев» П. Гайдебурова (№ 11), «Тверь», подписанная «Тверской обыватель»<sup>30</sup> (№ 17), «Дерпт» В. Девлезерского (№ 29), анонимные статьи «Киев» (№ 21), «Воронеж» (№ 23) и другие. Авторы статей волнуют самые различные стороны жизни губернских городов.

П. Гайдебуров, например, писал, что он не знает «ни одного города, по величине и значению в губернии равного Николаеву, где бы элемент общественный был

<sup>25</sup> В этом отношении «Очерки» придерживались той же тактики, какой придерживался позднее «Современник». Елпсеев писал во «внутреннем обозрении» журнала: «Высказывая мнения различных наших и иностранных газет по польскому вопросу, мы сами затрудняемся высказать какое-нибудь определенное свое мнение по этому предмету» («Современник», 1863, № 4, стр. 356). Подобное заявление служило лишь для усиления бдительности цензуры. И «Очерки» и «Современник» находили все-таки возможность говорить о польском восстании, высказывать к нему свое отношение.

<sup>26</sup> «Очерки», 1863, № 19, 20 января, стр. 75.

<sup>27</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1863, № 73, 4 (16) апреля.

<sup>28</sup> «Очерки», 1863, № 92, 6 апреля, стр. 367.

<sup>29</sup> Там же, 1863, № 41, 12 февраля, стр. 162.

<sup>30</sup> Псевдоним «Тверской обыватель» нам раскрыть не удалось. В «Словаре псевдонимов» Н. Ф. Масанова он не зарегистрирован.

так незначителен, ничтожен; где бы господствовало такое равнодушие по отношению большинства к делам города».<sup>31</sup>

«Тверской обыватель» говорил, что в Твери купцы пришли к управлению городом, и в губернское собрание приглашаются только богатые, а во время выборов там было немало злоупотреблений, вплоть до подкупа голосов.

Значительное место на своих страницах «Очерки» уделял освещению жизни самых отдаленных уголков России и прежде всего Сибири. Кстати, среди сотрудников газеты было немало сибиряков, да и сам Елисеев был выходцем из Сибири. Поэтому его глубоко волновали проблемы освоения Сибири, жизнь крестьян далеких окраин, а также положение сибирских инородцев. Так, в статье «О положении крестьян в Сибири» Елисеев снова выступил против публициста Колмогорова,<sup>32</sup> пытавшегося доказать, что в Сибири народ живет богато и счастливо: «... ежели говорить вообще о народе целого края или целой губернии, то он просто беден: почти безошибочно можно положить круглым числом на каждые 500 домов в крестьянских селениях 5 зажиточных, остальные — бедные».<sup>33</sup>

В статье С. Шашкова «О колонизации» осуждается правительственная колонизация, которая «ведет за собой отягощение народа».<sup>34</sup> В другой своей статье «Российско-Американская компания» (№ 61) С. Шашков рассказал об освоении Дальнего Востока, о бесчинствах, творимых там промышленниками и купцами, о преступной деятельности Российско-Американской компании, которая превратила местное население — алеутов — в бессловесных рабов, подвергаемых немилосердной эксплуатации.

Заботой о процветании Сибири, о росте благосостояния ее жителей, о развитии ее городов пронизаны анонимная статья «Сибирь» (№ 10), статья М. Стопановского «Из воспоминаний о Тобольске» (№№ 15, 21, 29, 34) и другие.

Особо следует отметить статью В. И. Вагина «О судебной реформе в Сибири» (№№ 31—32), где автор, по существу, выступает с конкретными предложениями по демократизации судостроительства в России.

Однако наиболее полно жизнь провинции отражалась в специальном отделе газеты — «разные известия», который вел редактор «Очерков» Елисеев.

Это был один из самых важных и богатых по содержанию отделов газеты. В нем освещались не только вопросы провинциальной жизни. Там говорилось о внутриполитическом положении страны, о событиях, происходящих в столицах, губернских и уездных городах, о жизни различных сословий России, помещались полемические заметки, направленные против реакционных и либеральных органов печати, сообщались многочисленные сведения по самым различным вопросам.

Отдел «разные известия» играл в «Очерках» приблизительно такую же роль, как и «внутреннее обозрение» в «Современнике». Однако если во «внутренних обозрениях» Елисеев мог не только говорить о тех или иных фактах русской действительности, не только освещать те или иные проблемы, но и в известной степени прямо высказывать о них свои суждения, комментировать их, то здесь он был вынужден, в силу прежде всего цензурных условий, пойти по иному пути. В отделе «разные известия» Елисеев только сообщал факты, а выводы, как правило, предлагал делать читателям. Но все дело было в том, *какие* факты отбирал он для своей газеты!

Из огромного количества различной информации, в изобилии печатавшейся на страницах столичных и провинциальных газет, Елисеев отбирал прежде всего материалы, характеризующие бесправное положение крестьянства, злоупотребления властей, сообщения о голоде, о преследовании провинциальных корреспондентов, осмелившихся писать в столичные газеты, и т. д.

Так, в заметке «Нацелярская забывчивость» (№ 58) Елисеев рассказывает о крестьянке деревни Язвищи Старорусского уезда Матрене Дмитриевой, которую за какую-то провинность наказали... розгами (это после-то отмены крепостного права!). А потом там сменился пристав, и ее за тот же проступок наказали еще раз. Пристав скоро должен опять смениться, говорит в заключение Елисеев, и крестьянка снова ожидает уже третьего наказания.

Выводов никаких. Просто констатация факта. Но выбор этого факта, изложение его, на первый взгляд объективное и беспристрастное, говорят об очень многом. И прежде всего о том, что положение крестьян после отмены крепостного права несколько не изменилось, что по-прежнему в деревне господствуют насилие и произвол. Об этом же свидетельствует и информация «Факт из крестьянского дела» (№ 70), сообщавшая о незаконном взимании с крестьян денег за землю.

Иногда составитель «разных известий» не ограничивался только констатацией фактов. Нет-нет да и прорвутся у него долго сдерживаемые гнев и возмущение. В заметке «Речь волостного писаря», ссылаясь на газету «Вятские губернские

<sup>31</sup> «Очерки», 1863, № 11, 12 января, стр. 42.

<sup>32</sup> О нем Елисеев писал еще в статье «О Сибири», напечатанной в «Современнике» (1858, № 12, стр. 161—208 (2-я пагинация)).

<sup>33</sup> «Очерки», 1863, № 10, 11 января, стр. 38.

<sup>34</sup> Там же, 1863, № 22, 23 января, стр. 85.

ведомости»,<sup>35</sup> Елисеев с негодованием писал: «Гг. губернские ведомости! Шутите ли вы или говорите серьезно? Ужели вы не видите, что русская земля более всего страдает от проказы лживых спичей, речей, отчетов, панегириков, гнусных публицистических статей и т. п., что порок словоизвержения стремится у нас всюду прикрыть злоупотребления или отсутствие дела?... Нам нужны писаря — не ораторы. Народ наш практичен и разумен, и без всяких речей делает то, что требуется законом. Нам нужны писаря, понимающие быт и нужды крестьянина, сочувствующие его убогому положению и в пределах своей власти и средств старающиеся облегчить это положение...»<sup>36</sup>

Так информация служила Елисееву поводом для очень широких выводов и обобщений. И это не единственный пример.

Сообщение газеты «День» о предполагавшемся чтении П. Д. Юркевичем публичных лекций по философии позволило Елисееву дать отпор тем, кто считал Юркевича способным развенчать материализм. Этого не произойдет, говорит автор заметки, так как «известно из примеров истории, что только открытая борьба ведет к истине, односторонний же разбор предмета, хотя бы и самый благонамеренный и истинный, все-таки будет оставлять в слушателях веру в разбираемый предмет, оставляя им простор предполагать в нем существование и других сторон, кроме показываемых г. лектором».<sup>37</sup> Мало того, Елисеев попутно заявил, что учение немецкого философа-материалиста Бюхнера, которое было очень популярным в определенной среде молодежи 60-х годов, отнюдь не разделяется всеми передовыми людьми того времени — Бюхнер является «непогрешимым недосыгаемым авторитетом», как выразился редактор газеты «День» И. Аксаков, далеко не «для *всех детей*». «Сколько знаем, — добавляет Елисеев, — им увлеклись более других *дети московские*»,<sup>38</sup> намекая на кружок, созданный в Москве студентами университета П. Э. Аргипропуло и П. Г. Запчневским и незадолго перед этим разгромленный царским правительством.<sup>39</sup>

Среди других вопросов, затрагиваемых в «разных известиях», были: о бедственном положении мелких чиновников (№ 37), о том, как безобразно проходили выборы почетных граждан в Москве (№ 29), о трудной жизни студенчества (№ 33), о необходимости введения гласных прений в губернских присутствиях во время разбора крестьянских дел (№ 31), о распечатывании писем на почтах (№ 84) и множество других.

Следует отметить, что материалы для «разных известий» Елисеев черпал не только из столичной и провинциальной прессы. Он стремился поддерживать непосредственные контакты с корреспондентами на местах.

Известно, что в 60-е годы проблема воспитания и образования находилась в центре внимания деятелей революционной демократии. Они считали, что успех дела борьбы за демократические преобразования в стране во многом зависит от «новых людей», кадры которых формировались главным образом из представителей учащейся молодежи. Вполне понятно, что проблема воспитания оказалась очень близкой и сотрудникам «Очерков». В газете печатались статьи об организации народных школ, о новом университетском уставе, печатались и обсуждались «Проект положения о народных училищах» и другие проекты, связанные с вопросами просвещения и образования.

Наиболее интересными материалами по вопросам воспитания были две статьи известного педагога Н. И. Ильминского «Ясная Поляна или новый метод школьного учения» и «Еще об Ясной Поляне». Характерно, что незадолго перед этим об Ясной Поляне писал Чернышевский. Правда, он писал прежде всего о педагогическом журнале «Ясная Поляна» и довольно критически отзывался о некоторых положениях педагогической системы Л. Н. Толстого. Вместе с тем Чернышевский приветствовал стремление Толстого «предоставлять детям полную свободу»,<sup>40</sup> отказ от принудительного обучения и наказаний, искреннее желание заинтересовать детей.

Так же как и Чернышевский, Ильминский одобряет кажущийся «беспорядок», царящий в Яснополянской школе, так как, по его мнению, предоставив детям полную свободу, учителя «видят, как развертываются и возрастают в голове каждого

<sup>35</sup> «Вятские губернские ведомости» напечатали речь одного волостного писаря, которую тот произнес перед тем, как выпнуть рекрутские номера из урны, и возмущенные комментарии к ней.

<sup>36</sup> «Очерки», 1863, № 31, 1 февраля, стр. 122.

<sup>37</sup> Там же, 1863, № 52, 23 февраля, стр. 205.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Подробно об этом см. работу Б. П. Козьмина «Кружок Запчневского и Аргипропуло» (в кн.: Б. П. Козьмин. Из истории революционной мысли в России. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 127—222). Кроме того, вопрос о полемике вокруг лекций П. Д. Юркевича освещен в работе П. С. Рейфмана «Демократическая газета „Современное слово“».

<sup>40</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1950, стр. 505.

ребенка научные представления, и могут следить за проявлением характера каждого». <sup>41</sup> Ильминский осуждает старую школу, где господствовали розга и насилие, дух казенщины и долбни.

Деятельность школы, созданной Л. Н. Толстым, Ильминский рассматривал как очень серьезный и пужный педагогический эксперимент, который надо вслестически поддержать и дожидаться окончательных его результатов.

Сотрудники «Очерков» неоднократно касались вопроса о необходимости просвещения народа в целом. Они выступали в защиту недавно закрытых воскресных школ, так как в этих школах не ограничивались механическим обучением, а учили думать; говорили, что в настоящее время мало ратовать за открытие народных школ, а нужно стремиться развивать умственную жизнь народа. Неоценимую пользу в этом отношении, по мнению анонимного автора статьи «О собраниях работников в Берлине» (№ 51), должна оказать литература.

Особое внимание «Очерки» уделяли проблемам развития высшей школы. В передовой статье «Новое глубокомысленное „Современной летописи“ (1862, № 49—52). (По вопросу об университетах)» содержалась резкая критика катковской «Современной летописи», которая требовала ограничить прием в университеты представителей неимущих классов. Университетское образование, по мнению автора статьи, является «одним из необходимейших орудий, которыми может быть продвинуто народное развитие, и, если это образование дается иногда бедняку, лишенному всяких собственных средств, это есть только отплата народу за его трудовые копейки». <sup>42</sup>

С последовательно демократических позиций газета выступала также в защиту прав женщин на университетское образование и на труд. Откликаясь на запрещение женщинам посещать лекции в Петербургском университете, «Очерки», не имея возможности открыто осудить этот вопиющий факт, заявили, «что в настоящее время, когда употребляется так много усилий к распространению образования, признаваемого насущною потребностью каждого без различия пола, мера эта принята, вероятно, на время и для одного только здешнего университета». <sup>43</sup>

Еще более определенно высказывались «Очерки» о праве женщин на труд. Не следует забывать, что совсем недавно «Современник» самое серьезное внимание уделял обсуждению женского вопроса (см., например, статьи М. Л. Михайлова). Теперь к нему обратились и «Очерки». В статьях П. А. Гайдебурова «Постановка вопроса о женском труде» и «Дополнение к статье о женском труде» говорилось, что, несмотря на многочисленные выступления печати в защиту прав женщин, положение их в обществе почти не изменилось. Они по-прежнему лишены элементарных прав, большинство из них не имеют возможности получить образование, найти работу. «... В обществе нашем, — говорит автор, — никто так не страдает, как женщины, и ни перед кем так не виновато общество, как перед ними». <sup>44</sup> Выход может быть только один — предоставить женщинам возможность работать. Труд принесет женщинам свободу (эта же мысль проводится и в романе Чернышевского «Что делать?», который начал печататься в мартовской книжке «Современника» за 1863 год). Гайдебуров требует допуска женщин в кассы железных дорог, к телеграфным аппаратам и т. д. Пора уже кончать, говорит он, рассуждать о возвышенной эмансипации; нужно предпринять конкретные шаги для того, чтобы женщина «нашла работу и могла добыть себе кусок хлеба...» <sup>45</sup>

Важное место в «Очерках» отводилось литературе. Ведь газета была не только политическая, но и литературная. Поэтому почти в каждом номере печатались повести, рассказы, очерки, литературно-критические статьи и заметки, литературные и театральные обозрения.

За те три с небольшим месяца, в течение которых выходили «Очерки», на их страницах были напечатаны отрывок из повести А. И. Левитова «Горбун» (№№ 61—62), очерк П. Г. Помяловского «Вукол» (№ 87), рассказы и повести Марко Вовчка «Скрпка» (№ 11), «Чернокрыл» (№№ 45—49), «Не под пару» (№ 88), «Два сына» (№ 89), «Чары» (№ 90). Все эти произведения неоднократно переиздавались позднее и включались в собрания сочинений их авторов, вышедших уже в наше время. Перечисленные повести и рассказы нет необходимости подробно характеризовать, так как о них написано значительное количество исследований и критических работ. Следует только заметить, что и Помяловский, и Левитов, и Марко Вовчок были писателями демократического лагеря, сотрудниками «Современника». В своих произведениях они затрагивали самые актуальные вопросы того времени.

Литературные и эстетические позиции «Очерков» были определены в одном из первых номеров газеты. В редакционной статье «Современная литература» говорилось о существенных изменениях, которые произошли за последнее время в об-

<sup>41</sup> «Очерки», 1863, № 26, 27 января, стр. 101.

<sup>42</sup> Там же, 1863, № 8, 9 января, стр. 30.

<sup>43</sup> Там же, 1863, № 47, 18 февраля, стр. 186.

<sup>44</sup> Там же, 1863, № 83, 27 марта, стр. 333.

<sup>45</sup> Там же, 1863, № 85, 29 марта, стр. 341.

ласти литературы: поборники «искусства для искусства» повсюду терпят поражение, количество читателей с каждым днем увеличивается, поскольку литература перестала служить только богатым и праздным людям, круг вопросов, затрагиваемых ею, расширился. Правда, некоторым это не нравится, предметы, которыми занимается современная литература, «представляются им до того пошлыми, низкими, так сказать, недостойными», что они «называют ее не иначе, как *острожною*... или *мужицкою*».<sup>46</sup> Но подобные суждения теперь уже никого не смущают. Главная задача литературы, по мнению редакции, заключается в том, чтобы освещать общественные вопросы, решению которых литература раньше уделяла явно недостаточное внимание. Однако это совсем не значит, что мы отвергаем художественное достоинство произведений. «Во время напряженной общественной деятельности бывает как-то трудно отделить в одном и том же человеке поэта от гражданина»,<sup>47</sup> — говорилось в статье.

Редакция отмечала, что современная жизнь поставила множество вопросов, и в связи с этим перед литературой встают особые задачи, выполнить которые сможет только молодое поколение демократически настроенных писателей. Это, однако, совсем не означало, что «Очерки» пытались противопоставить литературу прошлую и настоящую. Напротив, в газете не один раз говорилось о необходимости бережно замечательные традиции русской реалистической литературы первой половины XIX века. Откликаясь на выступление в Московском обществе любителей российской словесности М. Н. Погодина, который к числу выдающихся русских писателей отнес Хомякова, Жуковского, Карамзина, С. Аксакова, «Очерки» в редакционной статье не без проницательно спрашивали: «А если вспомним Пушкина, Лермонтова, Кольцова, то что ж за беда? Нам казалось бы, что даже Гоголя и Белинского упомянуть тоже бы можно, а, впрочем, нет, тут уж опасно; этими именами нужно пользоваться с крайней осторожностью».<sup>48</sup>

Как видим, эстетическая и литературно-критическая позиция «Очерков» была чрезвычайно близка позиции «Современника»; общий смысл ее сводился к борьбе за передовую демократическую литературу, пронизанную высокими общественными идеалами, к поддержке молодых писателей-демократов и непримиримости по отношению к сторонникам «чистого искусства».

Редакция газеты «Очерки» рассматривала свой орган как своеобразный филиал «Современника» и непрерывным долгом считала в той или иной форме напоминать читающей публике о вожде революционной демократии Чернышевском, томившемся в каземате Петропавловской крепости. В газете довольно часто цитировался «Военный сборник», в редактировании которого, как известно, принимал участие великий демократ, а в номере от 10 февраля (№ 40) появилось объявление о предполагавшемся печатании в «Современнике» романа Чернышевского «Что делать?».

Кроме того, в «Очерках» был опубликован один из первых печатных откликов на «Что делать?» под названием «Письмо в редакцию. (По поводу романа г. Чернышевского)».<sup>49</sup>

Известно, какая ожесточенная полемика возникла в печати вокруг романа Тургенева «Отцы и дети». Самое активное участие в ней принял «Современник». Однако приостановка журнала на время прервала разгоревшийся спор. Его продолжили «Очерки». Позиция газеты по отношению к роману Тургенева была резко отрицательной, о чем недвусмысленно было заявлено в «Перечне некоторых более замечательных открытий, сделанных русскою литературою в 1862 году», где говорилось: «14. И. С. Тургенев открыл враждебность современных детей к отцам. Глубоко возмущенный этим явлением, он стал искать идеи, его породившей, но... не нашел новорожденного отроча и, подобно дарю Ироду, „в своих отцах и детях“ избил тысячи неповинных младенцев».<sup>50</sup>

Вслед за этим в «Очерках» была напечатана большая статья-письмо «Молодое поколение. (Отрывок из письма одного из подрастающих детей отцу-Тургеневу)», подписанная «Окнерузам» (псевдоним Н. Н. Мазуренко).

По мнению автора письма, молодое поколение совсем не такое, каким его изобразил Тургенев. Базаровы в жизни мало походят на тургеневского героя. Они ненавидят притеснителей и любят обиженных, они бичуют врагов и готовы поделиться с несчастными всем, что у них есть, но поделиться не с тихим смиренником, а с ожесточением, почти презрением к жалкому, загнанному созданию, не умеющему мстить и бороться...<sup>51</sup>

Характерной особенностью молодого поколения, по мнению Мазуренко, является то, что оно борется всегда и всюду за истину. Для него нет непреложных

<sup>46</sup> Там же, 1863, № 2, 3 января, стр. 5.

<sup>47</sup> Там же, стр. 7.

<sup>48</sup> Там же, 1863, № 73, 16 марта, стр. 290.

<sup>49</sup> Подробно об этом см. в нашей работе «Г. З. Елисеев и Н. Г. Чернышевский» («Русская литература», 1966, № 3, стр. 143—144).

<sup>50</sup> «Очерки», 1863, № 1, 1 января, стр. 4.

<sup>51</sup> Там же, 1863, № 56, 27 февраля, стр. 221.



авторитетов, нет ничего незыблемого. Новое поколение видит то же самое, что и их отцы. Но у них не те мысли, не то понимание окружающего. Отцы, отмечает автор письма, верили в призраки, в химеры, мы — в стремление к знаниям, верим в движение вперед, к лучшему. Чтобы не умереть с голоду, считают Базаровы, нужно работать. Если работы нет, «так это штуки капиталистов, или их невежество, неумение помощью рук перерабатывать окружающее в полезные для нас продукты, словом — нехотение или неумение употребить в дело рабочие силы. А в таком случае рабочие силы имеют полное право научить и принудить капиталистов дать пищу их деятельности».<sup>52</sup>

И, наконец, Базаровы никогда не лгут, ложь других им невыносима. Но пока еще кругом господствует ложь, и это главная причина всех зол. «... Ложь, грязной паутиной окутывающая каждый шаг всей нашей жизни, — пишет Н. Мазуренко, — вот основная и самая страшная, потому что всегда скрытая, причина всех зол, всех преступлений!»<sup>53</sup>

Этими словами оканчивается статья. Но вывод напрашивается сам (кстати, он подготовлен всем рассуждением автора): раз Базаровы ненавидят ложь, борются против нее, а вся жизнь вокруг опутана ложью, то они, следовательно, борются против существующего общественного порядка, при котором возможно господство лжи. Мало того, Н. Мазуренко незадолго перед этим недвусмысленно заявил, что «мы очнулись от тяжкого сна, начали размышлять, ужаснулись... вопиющей несправедливости общественных условий»<sup>54</sup> и осознали «необходимость других условий жизни и более справедливых и разумных отношений людей к людям».<sup>55</sup>

Как видим, статья Н. Мазуренко «Молодое поколение» — это не столько критическая, сколько политическая статья, где изложены основные принципы и взгляды молодого поколения. Что же касается оценки романа Тургенева «Отцы и дети», то она не выходила за рамки общих положений, высказанных в свое время Антоновичем на страницах «Современника».

Редакция «Очерков» отлично понимала, какое огромное значение в культурной жизни может играть театр. Поэтому газета неоднократно поднимала на своих страницах вопросы о бедственном положении русских провинциальных театров, о скудности репертуара, о невысоком уровне драматургии и т. д. Этим вопросам были посвящены анонимные статьи «Слово о театре» (№ 24), «Заметки добродушного господина. (Нечто вроде фельетона)» (№ 20) и др.

Поместила газета и обстоятельную рецензию на новую пьесу Островского «Грех да беда на кого не живет» (№ 55). Несмотря на весьма критическое отношение к этому произведению, рецензент высказывает свои замечания с большим тактом. Ведь Островский — сотрудник «Современника», а его пьеса, по мнению критика, всего лишь временная неудача талантливого драматурга.

В поле зрения газеты «Очерки» попадали факты литературной и театральной жизни не только России, но и Запада. Кроме того, серьезное внимание газета уделяла рецензированию вновь выходящих из печати книг как у себя на родине, так и за рубежом.

Революционно-демократический характер направления «Очерков» не укрылся от внимания и реакционной и либеральной прессы. Она сразу почувствовала в новом издании своего врага и начала ожесточенную кампанию против него.

Одним из первых откликнулся на выход в свет «Очерков» редактор «Домашней беседы» В. И. Аскоченский, который в статье «Журнальные жучки» подробно прокомментировал весь первый номер газеты. О фельетоне Щапова «С Новым годом» он писал: «Такой дребедени мы еще нигде не встречали. Очень ясно видно, что... фельетонист набрался кое-каких социалистических идей, что он рвется провести их в среду читателей...» Об Антоновиче, авторе «политического обзора», Аскоченский с ужасом восклицает: «Коммунист, как есть коммунист, взвизгивающий на Европу с бурсацкой койки!»<sup>56</sup>

Из номера в номер вплоть до закрытия «Очерков» Аскоченский печатал статьи, направленные против газеты Елисеева. Уже названия статей в «Домашней беседе» во многом говорили об их содержании: «Курьезный померок „Очерков“» (№ 5), «Трусливое слово правды» (№ 6), «Журнальная бестактность» (№ 15) и т. п. «Домашняя беседа» не была одинокой в своих нападках на «Очерки». В разное время и по разным поводам о них писали многие газеты и журналы. И, как правило, писали только дурное. Единственный сочувственный отзыв о газете был помещен в журнале «Искра», где автор «Хроника прогресса» писал об «Очерках»: «Признаюсь вам, не очень я люблю эту газету. Во 1-х, В. И. Аскоченский засвидетельствовал, прочитав один только номер ее, что она преисполнена материализма, коммунизма и, не помню, еще чего-то; во 2-х, один помещик пишет

<sup>52</sup> Там же, 1863, № 58, 1 марта, стр. 230.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Там же, 1863, № 57, 28 февраля, стр. 225—226.

<sup>55</sup> Там же, стр. 225.

<sup>56</sup> «Домашняя беседа», 1863, № 2, стр. 51.

в листок,<sup>57</sup> издаваемый г. Кори с г. Скарятинным сообща, что в „Очерках“ пишет недоученая демократическая молодежь; в 3-х, я сам сторонкой кой от кого, впрочем, совершенно достоверно, разузнал, что в числе сотрудников „Очерков“ нет ни одного столбового дворянина или ученого, имеющего диплом, а вся редакция набрана из семинаристов... Как бы то, впрочем, там ни было, по когда я взял в руки газету и прочел несколько строк, я сейчас увидел, что газета пренеблагонамеренная. Факт она передает, пожалуй, верно, но направление чисто злостное».<sup>58</sup>

Отзыв хроникера «Искры» можно считать сугубо положительным, хотя он и высказан в очень своеобразной манере.

Редакция «Очерков», в свою очередь, редко оставалась в долгу. Довольно часто газета сама пачинала спор, точнее, продолжала полемику против реакционной прессы, начатую еще «Современником». Почти в каждом номере «Очерков» можно встретить полемические выпады против «Русского вестника» и газеты «Современная летопись». Не забывали они и «Московские ведомости», передовые статьи которых, по мнению «Очерков», «огорчают здравый смысл... читателей».<sup>59</sup>

Доставалось от «Очерков» и либеральной прессе. В подборке «Некоторые мысли, изречения, иносказания о современной русской литературе» читаем: «Некоторый философ, прочитав январскую книжку „Библиотеки для чтения“ за нынешний год, заметил: „Нынешнюю Библиотеку для чтения“ можно смело уподобить помойной яме, содержимой в русской литературе для стока умственных нечистот...“»<sup>60</sup>

Но, пожалуй, наиболее последовательную полемику «Очерки» вели с журналом «Время». Причин для этого было много, но главная заключалась в том, что перерыв в издании «Современника», наступивший весной 1862 года, не дал возможности революционерам-демократам закончить спор со «Временем», и теперь «Очерки» решили продолжить его. Уже в первом номере газеты мы находим довольно резкий выпад против направления журнала: «...ученая редакция „Времени“... все продолжает заниматься открытием особой русской народности, которую давно обещались открыть, но доселе открыты все не может...»<sup>61</sup>

«Время» также довольно резко отозвалось об «Очерках», заявив, что это издание меньше всего походит на газету, так как там слишком много места занимают вопросы не столь уж и актуальные.<sup>62</sup>

Отвечая журналу, автор анонимного «литературного обозрения» писал, что эти обвинения несостоятельны. И далее он четко и последовательно определил задачи, стоящие перед редакцией «Очерков»: «...мы хотим вести свое дело честно. Мы назвали нашу газету *литературною* и *политическою*, потому и считаем нечестным помещать сюда известия о бешеных волках, о разрешении от бремени, о повешении на гвоздях, хотя бы они и были вбиты в стену, и т. п. Что касается до известий, имеющих смысл, и даже оттенок политический и литературный, то вы не найдете ни одного, на которое бы мы не обратили внимания; даже вот как: если бы вы присматривались к газетам, то увидели бы, что многие газеты идут в этом случае по нашим следам. Ясно ли вам теперь, что о газетном деле вы так же мало имеете понятия, как и о журнальном, которым вы занимаетесь?»<sup>63</sup>

Несколько раньше, в одном из первых февральских номеров газеты, была напечатана заметка под названием «„Время“, само себя восхваляющее», в которой язвительно высмеивались попытки редакции журнала изобразить свою позицию как наиболее объективную в русской журналистике.

Среди других газет и журналов, с которыми полемизировали или против которых выступали «Очерки», можно назвать «С.-Петербургские ведомости», редактировавшиеся В. Ф. Коршем, славянофильскую газету «День», выходившую под редакцией И. С. Аксакова, «Сын отечества» (редактор А. В. Старчевский) и другие.

Особо следует остановиться на статьях газеты, которые были по различным причинам не допущены цензурой к печати. В Центральном государственном историческом архиве хранится более десятка корректур статей, написанных для «Очерков», но так и не увидевших света. Многие из них хранят следы цензурской правки, а поскольку часто ее оказывалось слишком много, статью в конце концов запрещали всю целиком. Так произошло, например, со статьей «Крест и крестик», подписанной «А. Т.». Уже название ее не удовлетворило цензора М. Касперского, который, перечеркнув его, написал «Литературный труд». Однако речь в статье идет не столько о литературном труде, а о том положении, в котором оказалась литература и ее деятели после ареста Чернышевского. Шелгунова и других литераторов, а также после закрытия «Современника» и «Русского слова». Автор гово-

<sup>57</sup> Речь идет о газете «Русский листок» (1862—1863), примыкавшей к реакционно-охранительному лагерю.

<sup>58</sup> «Искра», 1863, № 6, стр. 77.

<sup>59</sup> «Очерки», 1863, № 54, 25 февраля, стр. 214.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же, 1863, № 1, 1 января, стр. 4.

<sup>62</sup> «Время», 1863, январь, стр. 184.

<sup>63</sup> «Очерки», 1863, № 53, 24 февраля, стр. 209.

рит, что быть в настоящее время литератором дело весьма небезопасное, что он должен быть ко всему готовым. «Он должен отречься от состояния, от семейства, да и от самой жизни... Было бы странно, если бы кузнец не предполагал обжечь себе лица или рук. Так и писатель всегда имей в виду: в одну тихую, таинственную ночь предстать перед судом Каифа — и на суд Пилата...» Правда, автор тут же спешит пояснить: «Мы говорим это, конечно, по тем образцам, которые представляет история и, еще ближе, современное состояние прессы в некоторых европейских монархиях. По газетам мы видели и видим, что многих постигла несчастная участь заключения, кандалов и ссылки, не говоря уже о денежных пенях... У нас, благодаря бога, все благополучно».<sup>64</sup>

Однако подобные оговорки не убедили цензора: весь этот абзац он вымарал. Слишком уж прозрачно намекал автор статьи на волну репрессий, совсем недавно обрушившихся на русскую литературу

Среди других запрещенных статей можно назвать «Естественно-исторические думы о цивилизации простого народа» (написана, по всей вероятности, А. П. Щаповым), «Наши встречи и прощания (по прочтении 1-го № «С.-Петербургских ведомостей» и 3-го № «Дня»)», «Паразиты в экономическом быту общества», а также статьи и заметки без заглавия.

Наиболее интересной из них является анонимная статья «Паразиты в экономическом быту общества», в которой автор очень точно определяет сущность экономических отношений в России. В отличие от тех, кто делит общество на правительство и народ, имущих и неимущих, он делит его на *сосущих* и *сосомых*. Если по Священному писанию, говорит он, семь тощих коров пожрали тучных, то у нас наоборот — «тучные пожирают тощих: и оттого первые всегда тучны, а последние всегда тощи».

И далее: «...ни хозяев, ни работников у нас нет, а есть у нас — *паразиты* и их *жертвы*, которых первые сосут так же, как муху сосет проворный толстобрюхий паук. Это у нас есть значение труда. Экономическое».<sup>65</sup>

Конечно, подобные суждения в обстановке все усиливающейся реакции не могли увидеть света.

Петербургский цензурный комитет, таким образом, тоже очень быстро понял, что из себя представляют «Очерки»; поэтому каждый номер газеты тщательно просматривался и все, что сколько-нибудь вызывало сомнение, беспощадно вырезалось и запрещалось.

С каждым днем газета становилась все более популярной. У нее был свой круг читателей, ее влияние вышло далеко за пределы столицы, ее читали во многих отдаленных уголках России. Все это очень тревожило издателя «Очерков» Очкина. Он давно уже убедился, что газета, которую он хотел видеть не столько популярной (хотя и это входило в его планы), сколько благонамеренной, отнюдь не является таковой. Мало того, с каждым номером ее выступления становились все более острыми и последовательно революционно-демократическими.

Очкин пытался вмешаться в редактирование газеты, старался убедить Елисеева изменить или хотя бы смягчить ее направление, но эти попытки успеха не имели. Очкин не на шутку испугался и начал вести тайные переговоры с редактором «Современного слова» Н. Г. Писаревским о передаче ему подписчиков своей газеты.

8 апреля 1863 года вышел последний номер «Очерков», а на следующий день в газете «Современное слово» появилось объявление о прекращении издания.

Это было полной неожиданностью для Елисеева. Вместе с Антоновичем он подготовил для печати протест, где, как писала своим родителям Е. Н. Пыпина, говорилось, что Очкин «сделал объявление о прекращении „Очерков“ так, что можно думать, будто оно делается от лица всей редакции...», что продажа подписчиков «Сов[ременному] Слову» была для них так же неожиданна, как для этих подписчиков... Они послали это объявление в „Петер[бургские] вед[омости]“, но редактор их Корш отказался напечатать под тем предлогом, что Очкин назван там Амплием Очкиным без прибавления „господин“».<sup>66</sup>

Прекращение «Очерков» вызвало ряд сочувственных откликов. Так, известный библиограф П. В. Быков в книге «Силуэты далекого прошлого» позднее писал об «Очерках»: «...это был яркий прогрессивный орган, о прекращении которого сожалели и проникательные и непроницательные читатели».<sup>67</sup> В краткой заметке, опубликованной в «Колоколе», отмечалось: «„Очерки“, *вынужденные обстоятельствами*, прекратили свое издание. Злой, иронический „Le Nord“ насмешливо прибавляет: „А газеты консервативного направления процветают“».<sup>68</sup>

О закрытии «Очерков» писал также Некрасов в стихотворении «Песня об „Очерках“», во «Вступительном слове» «Свистка» («Современник», 1863, № 4) и в наброске «Два издателя».

<sup>64</sup> ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1862 г., № 74, л. 24.

<sup>65</sup> Там же, л. 27.

<sup>66</sup> «Литературное наследство», т. 25—26, 1936, стр. 392—393.

<sup>67</sup> П. В. Быков. Силуэты далекого прошлого. ЗиФ, М.—Л., 1930, стр. 104.

<sup>68</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XVII, Изд. АН СССР, М. 1959, стр. 324.

Так закончилась немногим более трех месяцев продолжавшаяся жизнь «Очерков». Срок небольшой. Но и за это время газета сумела стать очень заметным явлением в русской журналистике 60-х годов. Она последовательно проводила идеи революционной демократии и снискала широкую популярность среди прогрессивно настроенных читателей.

## И. А. ГОНЧАРОВ В НЕИЗДАННЫХ ПИСЬМАХ, ДНЕВНИКАХ И ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ

(ПУБЛИКАЦИЯ Н. Г. РОЗЕНБЛУМА)

Публикуемые письма и записи, касающиеся творчества и личности Гончарова, охватывают период с 1850-х годов до конца его жизни.

Известно, что оба его романа «Обломов» и «Обрыв» вызвали диаметрально противоположные оценки. Это нашло отражение и в публикуемых ниже материалах. Если К. Леонтьев восхищается «трезвой и вместе с тем лирической, воздушной образностью» «Обломова», то И. Аксаков находит в этом романе «одно отрицательное отношение к действительности», «ни малейшей симпатии к русской народности... непонимание русской жизни» и утверждает, что «лет через 10 никто не станет преречивать... „Обломова“» (см. ниже, стр. 166). Впрочем, великий роман Гончарова встретил преимущественно положительное отношение современников. К уже известным отзывам — Добролюбова («Что такое обломовщина?»), Льва Толстого (в письме к А. В. Дружинину от 16 апреля 1859 года),<sup>1</sup> П. В. Анненкова (в письме к Е. Ф. Коршу от 10 марта 1858 года)<sup>2</sup> — мы можем добавить мнение А. И. Эртеля, который писал А. Н. Пышину 31 декабря 1880 года: «В „Обломове“ есть места: мелочи, мелочи, мелочи... а в конце концов перед Вами с неумолимой живучестью встает картина...»<sup>3</sup>

Нередко отзывы о романах переходили в оценку личности писателя. Так, в письме к М. Г. Карташевской от 19 сентября 1859 года В. С. Аксакова, старшая дочь С. Т. Аксакова, всегда выражавшая в письмах мнения всей семьи Аксаковых, писала: «Ты спрашиваешь меня, читала ли я „Обломова“. Я не читала, но несколько слышала; все говорят, что очень умно задумано, но нет внутреннего нравственного убеждения»,<sup>4</sup> на что М. Г. Карташевская 2 октября того же года ей отвечает: «Никак не могу понять, что именно заставляет думать, что у Гончарова нет внутренних нравственных убеждений? А я так, напротив: думала бы наоборот, прочтя „Обломова“».<sup>5</sup> Письмо В. С. Аксаковой любопытно сравнить с публикуемым ниже письмом И. С. Аксакова к М. Ф. Де Пуле от 6 июля 1859 года. В нем истоки высказанного ею мнения о Гончарове.

В ряде случаев публикуемые материалы дополняют уже имеющиеся сведения о творческой деятельности и личных отношениях Гончарова. Так, письмо Пыпина Стасюлевичу от 28 апреля 1875 года вносит несколько новых штрихов в историю написания Гончаровым воспоминаний о Белинском. Интересна дневниковая запись Ив. Леонтьева-Щеглова, содержащая некоторые новые подробности о панхимиде и похоронах Гончарова.

Письмо А. Ф. Кони к Е. П. Летковой-Султановой от 11 июня 1898 года отмечает трогательные стороны характера покойного Гончарова.

Особо стоят ранее неизвестные, публикуемые впервые воспоминания М. Г. Савиной о встречах ее с Гончаровым. Написаны они, очевидно, уже в XX веке. Любопытны охарактеризованные актрисой взгляды Гончарова на художественное чтение вообще и стихов Пушкина в первую очередь.

В письмах и воспоминаниях опущены не представляющие интереса места (пропуски обозначены многоточием). Тексты приводятся в хронологической последовательности.

Разыскания сделаны в основных хранилищах Ленинграда: Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ИРЛИ), Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Центральном государственном историческом архиве (ЦГИА).

<sup>1</sup> Л. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 60, Гослитиздат, М., 1949, стр. 290.

<sup>2</sup> А. Д. Алексеев. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 81 (далее: «Летопись»).

<sup>3</sup> Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Архив А. Н. Пыпина, письма А. И. Эртеля. письмо 2-е, л. 3.

<sup>4</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 10626 XV с23, л. 156.

<sup>5</sup> Там же, 10653 XVI с10, л. 209—209 об.

Дневник А. И. Артемьева<sup>6</sup>

15 мая 1857 года

...Толковали о цензоре Гончарове.<sup>7</sup> Этот человек, на которого литераторы так много рассчитывали, оказывается страшным притязателем, умышленным искажителем смысла цензуруемых произведений. Так, в стихотворениях Некрасова он постоянно старался находить намеки на лица, на события современные... Если бы это было так, то разве цензор имеет право разоблачать покровы, под которыми скрыто лицо, обращающееся для читающей публики в безличный тип<sup>8</sup>...

## Я. П. Полонский — М. Ф. Штакеншнейдер

Рим, 25 января 1858 года<sup>9</sup>

...Из Пизы я также писал к Аполлону,<sup>10</sup> как и к Вам; с этим письмом также посылаю письмо *очень нужное*. Пожалуйста, при свидании спросите его, получил ли он его. Если не получил, то скажите ему, что предложение графа<sup>11</sup> я принял и что граф просит его предложить Гончарову за его роман «Обломов» 7000 руб. серебром». Это он делает по моему внушению; я уверил его, что роман Гончарова способен дать журналу лишних 500 подписчиков. Он помножил 500 на 15, цену своего журнала, вышло 7500; но так как без пересылки журнал будет стоить 14 руб., то он и сообразил, что без убытка может дать 7000 (это секрет). Я очень бы желал, чтоб это состоялось — начать журнал капитальным произведением и приятно, и полезно...

И. С. Аксаков — М. Ф. Де Пуле<sup>12</sup>

Москва, 6 июля 1859 года

Я получил Вашу статью об Обломове... Вы называете Обломова *поэтической* превосходной натурой, «поэтом — *народным*». Разве дворянским? Вы не объясняете нигде, что именно поэтического в этой натуре? Что общего между Обломовым и народными песнями, напр. «Вниз по матушке, по Волге»? Звучит ли этот бодрый мотив в натуре Обломова? Нисколько. Он возрос не на народной, а на искаженной дворянской почве. Вы говорите, что он потому так и упал, что был поэт... Этого я решительно не понимаю. Что же такое поэзия по-Вашему. Разве ее свойство — делать из человека тесто?<sup>13</sup> Во всяком случае, Вы не выяснили Вашу мысль...

Но очень хорошо в Вашей статье именно то, что Вы следите в сочинениях Гончарова общую идею Обломовщины, а также и то, что Вы обличаете незрелость его идеи и несостоятельность Обломова быть типом современного русского человека. И это как-то не вяжется с первою половиною Вашей статьи.

Роман Гончарова очень замечателен как по исполнению, так и по задаче, но Вы чувствуете, что ему, как и всем, дается только одно отрицательное отношение

<sup>6</sup> ГПБ, архив А. И. Артемьева, К-1, 17/1, л. 84. Александр Иванович Артемьев (1820—1874), статистик, историк, археолог, этнограф. В 50-х годах старший редактор изданий Статистического комитета Министерства внутренних дел.

<sup>7</sup> Цензором Петербургского цензурного комитета Гончаров стал с марта 1856 года.

<sup>8</sup> О цензурных гонениях по отношению к «Стихотворениям Н. Некрасова», вышедшим в октябре 1856 года, см.: Н. С. Ашукин. Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 170 и сл. Герцен в № 6 «Колокола» от 1 декабря 1857 года в заметке «Необыкновенная история о цензоре Гончаров из Ши-пан-ху» осудил цензурскую деятельность Гончарова, хотя реакционный характер деятельности его начала принимать лишь с 60-х годов. В середине 70-х годов Гончаров в статье «Необыкновенная история» вспоминал: «Писать было моей страстью. Но я служил — по необходимости (да еще потом цензором, господи прости!)...» (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, изд. «Правда», М., 1952, стр. 260).

<sup>9</sup> ИРЛИ, Р. III, оп. 2, № 2071, л. 1—1 об.

<sup>10</sup> Аполлон Николаевич Майков (1821—1897).

<sup>11</sup> Имеется в виду граф Григорий Александрович Кушелев-Безбородко (1832—1870), меценат, основатель журнала «Русское слово».

<sup>12</sup> ИРЛИ, ф. 569, № 105, лл. 9—10 об. Михаил Федорович Де Пуле (1822—1885), историк русской литературы.

<sup>13</sup> Как бы в ответ на это И. А. Гончаров 25 февраля 1873 года писал С. А. Никитенко: «Я старался показать в „Обломове“, как и от чего у нас люди превращаются прежде времени в кисель — климат, среда, протяжение — захохотеть, дремотная жизнь и еще частные, индивидуальные у каждого обстоятельства. Что же делать?» (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 422—423).

к действительности. В живое, положительное отношение к жизни он стать еще менее может, чем Тургенев. Оно (положительное отношение) возможно только (чтоб быть действительным) на почве народной. А в Гончарове Вы не слышите ни малейшей симпатии к русской народности; напротив того, слыша в себе присутствие некоторой ее струи, ее протест против петербургской лжедейтельности, он сам казнит ее в себе непрерывно. Он чувствует что-то, но когда хотел олицетворить эту отрицательную сторону в художественном образе, то по непониманию русской жизни и народности, или по одному внешнему знакомству с ней, сущность отрицания ускользнула из его рук, он не обхватил задачи, не обнял ее даже умом, и Обломов вышел олицетворением одной лени с притязаниями на тип более глубокого и серьезного смысла. В этом отношении Тургенев несравненно выше и глубже всматривается в жизнь русскую... Без исторического освещения, без глубокой симпатии к народу не уразуметь сознательно ни Гончарову, ни Тургеневу русской жизни.<sup>14</sup>

М. М. Стасюлевич — Л. И. Стасюлевич<sup>15</sup>

«Петербург», 22 мая 1868 «года», среда

...Сегодня я решился быть Цезарем, и как Цезарь пришел, увидел, победил! Но должно сознаться, что новый Цезарь работал полгода, чтобы одержать эту победу. В 12 часов я отправился к Гончарову и в 5 часов от него ушел владетелем его романа,<sup>16</sup> о чем завтра и извещу тебя депешей. . .

Формальности окончания состояли в том, что мы подали друг другу руку и обнялись. Последняя борьба была упорная и решительная. Гончаров оказался весьма благородным человеком и сознался, что он доволен не одним гонорарием, но и тем, что помещает роман у меня. В эту субботу он уезжает за границу, в Мариенбад, чему я очень рад...<sup>17</sup>

М. М. Стасюлевич — Л. И. Стасюлевич<sup>18</sup>

«Петербург», 27 мая 1868 «года», понедельник

...Сегодня у меня день ушел на Гончарова. Мои заботы начались с самого утра и увенчались полнейшим успехом: уехало мое дитянько! На станции благодаря моему знакомству ему дали целое 4-местное отделение одному, хотя народу было множество.

Я взял билет до Гатчино, но провожал его до Царского. Дорогой он вторых досказывал мне новые главы своего романа и был взволнован до высочайшей степени. Мне удалось убедить его отказаться от прежнего названия романа; роман будет назван по имени главной героини: *Вера*.<sup>19</sup>

Рано утром я получил от него письмо (которое и прилагаю, но ты его сохрани весьма и никому не показывай).<sup>20</sup> Как видишь из письма, я взял не деньгами, и действительно в этом обстоятельстве скрывается секрет моего торжества.

<sup>14</sup> Письмо Аксакова к Де Пуле свидетельствует о полном непонимании Гончарова и его романа «Обломов». В письме тому же адресату от 24 июня 1859 года Аксаков идет еще дальше. «Мне кажется, — пишет он, — Вы даете слишком большое, прочное значение Тургеневу, Гончарову и всем теперешним нашим беллетристам... Все эти произведения, имея значение как моменты исторического нашего развития, в то же время в области русского искусства не составляют эпохи, не вносят ничего нового. Лет через 10 никто не станет перечитывать ни „Дворянского гнезда“, ни „Обломова“...» (ИРЛИ, ф. 569, № 105, лл. 5, 7 об.). Любопытно сравнить с этим сказанное Гончарову Тургеневым: «Пока останется хоть один русский, — до тех пор будут помнить „Обломова“» (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 255).

<sup>15</sup> ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, л. 39—39 об. Любовь Исааковна Стасюлевич, рожд. Утина, жена издателя «Вестника Европы» М. М. Стасюлевича.

<sup>16</sup> Имеется в виду «Обрыв».

<sup>17</sup> В письме к жене от 26 мая 1868 года Стасюлевич писал: «Завтра выпроваживаю Гончарова из Петербурга; даже устал, так много возился с этим гениальным ребенком, украшенным сединою. Но все же рад, что роман у меня, а не у других...» (ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, л. 44 об.).

<sup>18</sup> ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, лл. 45—46.

<sup>19</sup> К известным первоначальным вариантам названий романа «Обрыв» — «Художник», «Художник Райский» и др. — публикуемое письмо добавляет еще одно: «Вера».

<sup>20</sup> Письмо Гончарова от 27 мая 1868 года (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 367). 30 мая 1868 года Гончаров из Берлина писал Стасюлевичу: «Ваш подарок, книжечка, уже вся исписана заметками на память, а что еще после того, что я Вам говорил, прибавилось, и я сказать не могу, дух замирает. Задача становится все глубже... Молчите пока перед всеми о моих откровениях Вам и о рыданиях тоже...» (там же, стр. 368).

Никогда не забуду этого получаса с Гончаровым между Петербургом и Царским: я в первый раз убедился, что страдание таланта, мучащегося какою-нибудь задачей, не праздное слово. Я был поражен тем, что я слышал и видел.

В Царском мы простились, я подарил ему на память хорошенькую серебряную спичечницу с машинкой, и это его тронуло и расстрогало, как ребенка...<sup>21</sup>

М. М. Стасюлевич — Л. И. Стасюлевич<sup>22</sup>

«Петербург», 28 мая/9 июня, вторник 1868 <года>

... Ты сомневаешься относительно пользы приобретения романа Гончарова;<sup>23</sup> но я без него два раза погиб бы: во 1-х, его напечатали бы «Отечественные» записки, что было бы для меня ударом, а во 2-х, я остался бы без материала.

«Вестнику Европы» недостает именно большого беллетристического подъема, а случаи с ним редки, если подумать, что Гончаров писал свой роман 8 лет!! Все меня поздравляют как с великим событием и теперь считают судьбу моего журнала обеспеченною на целые года. Притом затрата невелика: 7000 руб., это менее чем 500 подписчиков! А неужели можно думать, что Гончаров не даст мне лишних 500 подписчиков?<sup>24</sup>

Другое дело Островский и Толстой!<sup>25</sup> Это не романы, и никогда их впечатление на публику не бывает так глубоко; а все же и они дают журналу репутацию; а роман дает сверх того подписчиков новых да удерживает старых. Будущий год решится между редакциями тем, что каждый объявит, и я могу наперед сказать, что едва ли кто выставит на своей программе что-нибудь подобное роману Гончарова. Кроме того, Гончаров молчал около 10 лет, и любопытство публики раздражено как нельзя более и весьма справедливо. Наконец, в романе Гончарова первое место принадлежит не мужскому характеру, а женскому. Это обстоятельство весьма важное...

Н. И. Соловьев — Г. П. Данилевскому<sup>26</sup>

г. Москва, 8-е августа 1869 <года>

... А Гончарова-то как отхлестали в «Русском» вестнике». Статья Лароша вчера появилась и, как я ожидал, под псевдонимом,<sup>27</sup> так некоторые сваливают на меня... Прочтя ее, признаться, только пожалел, как это угораздило Михаила Никифоровича<sup>28</sup> поручить музыканту, и значит ультрамерину, разобрать писателя, более всех отличающегося пластикой или объективным творчеством. Не обладая, как видно, достаточным пониманием красот формы и знанием жизни, Ларош придирается к мелочам и, вдаваясь в тон полемики, ругает Гончарова почти с озлоблением.

Хвалебные фразы есть, но они будто только для приличия. А из бранных попадают даже выражения: «налганная поэзия», «омерзительные сцены любви»... Анненков тоже присылал критику «Обрыва» и, как мне передавали, очень хорошую, но ее возвратили ради одобрительного отзыва...<sup>29</sup> Щ<sup>30</sup> не сам один заказал

<sup>21</sup> О проводах его Стасюлевичем Гончаров 30 мая писал С. А. Никитенко (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 369—370).

<sup>22</sup> ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, лл. 47 об.—48 об.

<sup>23</sup> В письме от 2 июня 1868 года М. М. Стасюлевич писал жене: «Подучил сегодня из Берлина письмо от Гончарова; ты не совсем права по отношению его: мы увидим, что „Вестник Европы“ в своей дальнейшей истории будет обязан ему всем. Это я вижу по тому, как принимают известие о печатании его романа у меня. И я должен сознаться, что Некрасов» ему предлагал условия материальные выгоднее меня, но он обратил внимание и на другие обстоятельства...» (ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, л. 54 об.).

<sup>24</sup> Расчет Стасюлевича в точности повторяет расчет Кушелева-Безбородко, желавшего в свое время приобрести для своего журнала роман Гончарова «Обломов» (см. публикуемое выше письмо Я. П. Полонского М. Ф. Штакеншнейдер от 25 января 1858 года из Рима).

<sup>25</sup> Имеется в виду Алексей Константинович Толстой (1817—1875).

<sup>26</sup> ГПБ, письма к Г. П. Данилевскому, т. III, письмо 145. Николай Иванович Соловьев (1831—1874), реакционный публицист и критик.

<sup>27</sup> Статья Г. А. Лароша «Новый роман г. Гончарова» была напечатана в 7-м номере «Русского вестника» за 1869 год за подписью «Л. Нелюбов».

<sup>28</sup> Михаил Никифорович Катков (1818—1887).

<sup>29</sup> Статья П. В. Анненкова в печати не появилась (см.: «Летопись», стр. 188—189).

<sup>30</sup> Очевидно, Петр Карлович Щербальский (1810—1886), историк и публицист, сотрудник «Русского вестника».

мне статью для 6-й книги «Русского» вестника», а по согласию, обоюдном с Катковым. Но после Катков вспомнил, что Ларош еще давно собирался уничтожить Гончарова, и потому моя статья была взята из набора...<sup>31</sup>

К. Н. Леонтьев — Н. Н. Страхову<sup>32</sup>

12 марта 1870 года

... Кто позволил этому несчастному Антропову (должно быть, это он: Л-в) унижить так Гончарова? Как это умно! Как это кстати!<sup>33</sup> От реалистической манеры давно уже начинает врать людей со вкусом,<sup>34</sup> и начнет скоро врать и публику (когда ей дадут что-нибудь *иное*). Как же можно нападать на писателя, который, по крайней мере, по манере, по приемам (если не по идеалу, если не по понятиям) менее груб, чем другие? Один язык его благороден до того, что заслуживает изучения. Объясняюсь примером. Откройте и посмотрите, как в иных местах он говорит хотя бы о чувствах Обломова. Какой полет, какая теплота, какая трезвая и вместе с тем лирическая, воздушная образность. То же самое я найду и в 20 местах «Обрыва»...

Потребность к повороту изящному, идеальному чувствуется уже давно во всем. У Толстого высок *выбор*, у Гончарова есть местами фарфоровая чистота изображения, есть порывы высокого лиризма...

*Соедините все вместе* — высокий *выбор* Толстого и высокие *приемы* Гончарова, прибавьте к этому между строчками побольше смелости философской или исторической мысли — и наша литература даст, наконец, миру то, что мы желаем: *своеобразное русское* содержание в прекрасной форме...

А. Н. Пышин — М. М. Стасюлевичу<sup>35</sup>

28 апреля 1875 года

Многоуважаемый Михаил Матвеевич! Я был сегодня (т. е. теперь вчера) у Гончарова, но он уперся, и приходится его воспоминания<sup>36</sup> выключить, что я на корректуре и сделал. Для связи прибавил несколько строк.

Но, впрочем, Гончаров был очень доволен моим посещением, любезен, с *интересом* спрашивал о Вас и Льюбовь Иксаковне и торжественно уверял, что ему очень жаль, что не может согласиться на *такое* (т. е. целиком — в моей статье)<sup>37</sup> изложение его воспоминаний, что в журнале это неловко, но отдал эти воспоминания в мое совершенное распоряжение, если я буду делать отдельное издание Белкинского...

*Приписка*

Распечатываю письмо, чтобы прибавить *новейшие сведения* о деле. Я получил уже письмо от Ивана Александровича Гончарова<sup>38</sup> — болезнь и расстройство нервов заставляют его, на четырех страницах, отложить совсем его воспоминания, даже, может быть, и в отдельном издании (как он обещал вчера) — потому что бог знает, что еще может до того времени случиться.

Я написал ему ответ, что он может быть спокоен: я ни буквой не упомяну об его воспоминаниях.<sup>39</sup>

Вы хорошо знаете этот характер.

<sup>31</sup> Статья Н. И. Соловьева «Родство и кипучие страсти. Критика романа И. А. Гончарова „Обрыв“» была опубликована в книге «Искусство и жизнь. Критические сочинения Николая Соловьева» (ч. III, М., 1869).

<sup>32</sup> ГПБ, архив Н. Н. Страхова, письма К. Н. Леонтьева, лл. 21—22 и 26. Константин Николаевич Леонтьев (1831—1891), историк, беллетрист.

<sup>33</sup> Статья критика и публициста Луки Николаевича Антропова (1843—1884) «Обрыв. Роман И. А. Гончарова» появилась в 11-м номере журнала «Заря» за 1869 год.

<sup>34</sup> К. Н. Леонтьев, по-видимому, имеет здесь в виду художественную манеру писателей-демократов Н. Успенского, Ф. Решетникова, Н. Помяловского и др.

<sup>35</sup> ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 1188, письмо 15.

<sup>36</sup> Имеются в виду воспоминания Гончарова о Белинском.

<sup>37</sup> Работа А. Н. Пышина «В. Г. Белинский. Опыт биографии» печаталась в «Вестнике Европы» в 1874 и 1875 годах. «Заметки о личности Белинского» Гончарова впервые были напечатаны в сборнике критических статей Гончарова «Четыре очерка» (СПб., 1881).

<sup>38</sup> В «Летописи» письмо Гончарова датировано 29 апреля (стр. 218).

<sup>39</sup> О переписке Гончарова с Пышиным по поводу воспоминаний о Белинском см.: «Летопись», стр. 218.



И. А. Гончаров — А. Ф. Конн<sup>40</sup>

Суббота &lt;5 марта 1883 года&gt;

Завтра, дорогой Анатолий Федорович, мне едва ли удобно принять Вас с Марьей [Гр] Гавриловной:<sup>41</sup> надо прослушать урок Сани,<sup>42</sup> потом отправлять ее в училище, словом, по воскресеньям возня с ней целый день.

Но понедельник, вторник, среда с 2 часов я свободен. А если Вам нельзя, то скажите Марье Гавриловне, что я всегда буду счастлив принять ее и одну — ежели только ей не скучно самой видеть больного старика.

Ваш Гончаров<sup>43</sup>А. В. Головин — П. А. Валуеву<sup>44</sup>

&lt;Осень 1885 года&gt;

Многоуважаемый граф Петр Александрович. В фельетоне «Indépendance belge» переводится в сокращенном и искаженном виде «Обрыв» Гончарова,<sup>45</sup> из которого я читал Вам о еврейской женщине. Вчера вечером Гончаров был у меня и сказал, что уже многие спрашивали его, кто эта еврейка, но что он должен объяснить, что это вымысел, типическое изображение женщины, которая лучше мужчины гордо и стойко переносит горе и бедствия.

Искренне &lt;преданный&gt;

Головин

И. Л. Леонтьев (Щеглов) — Дневник, 1891 год<sup>46</sup>

15 сентября

Умер Ив. Алекс. Гончаров .. последний из могикан, неуклонно державший знамя художника (Григорович — иное! а Толстой свихнулся в вероучители!)

16 сентября

На панихиде у И. А. Гончарова (Моховая 3, 4). Лежит тихий и приятный, точно не умер, а глубоко заслуп и видит светлый, мирный сон. Народу вдвое меньше, но зато много молящихся... чуть не вперые на литературных похоронах. Выдающееся, благолепное служение Пантелеймоновского <прчта>.

19 сентября

Похороны Гончарова. Внушительная толпа на Моховой. Колесница с венками. Полиция делает беспорядок. (Въехал на лошади, чтобы остановить пение студентов).<sup>47</sup> Разговоры. — На похоронах Шелгунова<sup>48</sup> было больше народу.

— Количеством, а не качеством!

Игнорирование в церковь <sic> Духа — в князя К. Р.<sup>49</sup> Когда вносили гроб в церковь, я остановил двух смеющихся господ. «А вам какое дело?» — зло огрыз-

<sup>40</sup> ЦГИА, ф. 689, № 681, лл. 8—9.<sup>41</sup> Мария Гавриловна Савина. Об ее отношениях с Гончаровым см. ниже (стр. 170—171).<sup>42</sup> Сания (Александра Карловна) Трейгут (1871—1928), дочь слуги Гончарова, его воспитанница.<sup>43</sup> Еще ранее, 1 марта 1883 года, Конн писал Савиной: «Не хотите ли к 1/2 3-го приехать прямо к Гончарову, п я буду уже у него...» (ЦГИАЛ, ф. 689, № 681, л. 5).<sup>44</sup> ЦГИА, ф. 908, картон 61, л. 113. Александр Васильевич Головин (1821—1886), министр народного просвещения в 1861—1866 годах; Петр Александрович Валуев (1814—1890), министр внутренних дел в 1861—1868 годах, председатель Комитета министров в 1877—1881 годах.<sup>45</sup> «Сокращенный и искаженный» перевод «Обрыва» Гончарова публиковался в газете «Indépendance belge». Гончаров 16 сентября 1885 года писал о нем Д. Н. Цертелеву: «„Это француз все гадит!“ — говорит кто-то у Гоголя: — и мне нагадил француз по поводу „Обрыва“. С июля месяца в „Indépendance belge“ тянется не перевод, а так называемое adaptation романа под заглавием: «La faute de la grand'mère», то есть перетасовка сцен, сокращения, урезки, словом, наглая, бездарная и глупая переделка, искажающая мой труд» (И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 487—488).<sup>46</sup> ИРЛИ, 1418IVc29, лл. 66—67. Иван Леонтьевич Леонтьев (псевдоним — Иван Щеглов) (1856—1911), беллетрист и драматург.<sup>47</sup> Об этом же И. Е. Репин писал 21 сентября Е. Г. Мамонтовой (Репин, т. II. (Серия «Художественное наследство»). Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 54).<sup>48</sup> Николай Васильевич Шелгунов умер в апреле 1891 года.<sup>49</sup> Константин Константинович, вел. кн., поэт.

нулись на меня... Еще слово..., и я получил бы за Гончарова по морде. Перешительность барыни поставить свечку под глазами студентов. Ожидание речей, которых не было, по счастью.<sup>50</sup> Отставной военный выкликнул стих: «Последний могиан — болярин Иоани!» «Переходные литературные похороны»; от трескотни отстал, а к религиозному почтению еще не пристали. Гнусные поминки в «нрзб» с Альбовым, Баранцевичем и Зацимовским.

Газеты отличились. «Новости» поместили почти ругательную статью накануне, а остальные просто нагородили чепуху.

Общий укор. «Писал сравнительно мало, не откликался на злобу дня», байбак и т. п.». О, идиоты — да ведь умер не репортер, а глубокий художник, не спутывайте, радп бога! Каково жить художнику в такой подлый век!!

А. Ф. Кони — Е. П. Летковой-Султановой<sup>51</sup>

Рига. Дуббельн. Мариенбад

11 июня <18>98 года

<машинописная копия>

...Тихо брожу по берегу моря, вспоминая прошлое, когда я жил здесь 18—16 лет) назад с И. А. Гончаровым и в долгие прогулки по морю на заходе солнца слушал его рассказы. В нем были неприятные стороны, вызванные самолюбивым уединением, и он был глубоко несчастный человек в своей домашней обстановке, за которую он цеплялся костеневшими от ужаса одиночества руками. Но когда он был в духе, забывал про Тургенева, а у «Александров Ивановны»<sup>52</sup> — «внутри не все колтыхалось», он был и интересен, и поучителен по манере, и трогателен в тихих жалобах своего просившего любви сердца. «Вот так же медленно и тихо догорю и я», — говаривал он мне, указывая на садившееся в далекое море багровое солнце...

М. Г. Савина<sup>53</sup>

Записки (литераторы)

И. А. Гончаров

Ивана Александровича Гончарова привез ко мне Монахов<sup>54</sup> (ухаживавший тогда за мною), и я от восторга скакала по комнате, увидав автора «Обрыва». Я бредила «Верой, бабушкой, Марфинькой» и хотела играть всех трех! Иван Александрович изысканно учтиво поздоровался со мною и сказал, что давно просил своего приятеля Ипполита Ивановича и «очень рад случаю» и т. д. Конечно, я сделала все на свете, чтобы «очаровать» моего гостя, настроенного уже, по-видимому, «приятелем» в мою пользу. Разговор вертелся сначала на Чацком, только что сыгранном Монаховым, что тогдашней критике показалось дерзостью со стороны «куплетиста»,<sup>55</sup> и Иван) Александрович возмущался этим и горячо брал его под свою защиту. От всей не крупной фигуры Гончарова веяло такой порядочностью и приветливостью; это был такой «старинный» милый барин с тихой прият-

<sup>50</sup> Запись Щеглова, что речей на кладбище не было, не совпадает с газетными заметками («Летопись», стр. 308).

<sup>51</sup> ИРЛИ, ф. 230, ед. хр. 302, лл. 49—50. Екатерина Павловна Леткова-Султанова (1856—1937), писательница.

<sup>52</sup> Прозвище «Александра Ивановна», очевидно, бтовало в кругу друзей Гончарова. Так, 2 декабря 1868 года А. К. Толстой в связи с тем, что Гончаров отдал «Обрыв» в журнал «Вестник Европы», писал Стасюлевичу: «Честь и слава Вам, что Вы изнасиловали нашу любезную Александру Ивановну. Для этого нужна была Ваша энергия и Ваша стойкость» (М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. II. СПб., 1912, стр. 319). В письме к жене от 7 июля 1873 года Стасюлевич писал: «В 6 час(ов) на пароходике пустился в Летний сад оплакивать вместе с Гончарихой (борода у него сильно растет) свою судьбу...» (ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 102, л. 79).

<sup>53</sup> ЦГИА, ф. 689, оп. 1, ед. хр. 38, лл. 11—13.

<sup>54</sup> Ипполит Иванович Монахов (1842—1877), артист Александринского театра, ранее выдающийся эстрадный чтец.

<sup>55</sup> О бенефисе Монахова 10 декабря 1871 года, в котором он играл Чацкого, М. Г. Савина в своей записке, начинающейся словами «Пора подвести итоги моей сценической деятельности», писала: «Монахов с благословения И. А. Гончарова играл Чацкого. Читал стихи прекрасно, но это была „проба пера“, из куплетистов в Чацкие, и за такую „дерзость“ его чуть не смешали с грязью» (Театральное наследство. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 520). С постановкой «Горя от ума» и исполнением Монаховым Чацкого связано написание Гончаровым статьи «Миллион терзаний».

ной речью. Я была очарована, и на прощание поцеловала Монахова в благодарность за такой сюрприз. Ив<ан> Александрович был несколько раз в театре, видел меня в разных ролях («Правда хорошо»<sup>56</sup> в том числе), и на другой день после спектакля Монахов подробно описывал мне его впечатление, всегда лестное для меня. Конечно, я была у него с визитом, на Моховой в доме Устинова, где он жил 30 лет и умер там. В глубине большой комнаты на диване полулежал Ив<ан> Александрович, и около него сидела маленькая белокурая девочка с книжкой. Эта картина меня поразила. Когда я вошла, Ив<ан> Александрович так был занят, что в первую минуту не заметил меня. Девочка убежала, и Ив<ан> Александрович объяснил мне, что это дочь его кухарки и он учит ее грамоте. Вспоминая об этом потом, он говорил: «Когда я смотрю на ясные глазки Санечки, я вижу небо».<sup>57</sup> Тихо, тихо было в его квартире, и я моей шумной особой внесла в нее большой беспорядок. Вытащить его из дома, а в театр тем более, было большим подвигом, но тем не менее Монахову это удавалось, и я была безмерно счастлива видеть у себя Ивана Александровича. Между прочим, он учил меня читать стихи. Но так читать на сцене было бы немисливо. Покачиваясь из стороны в сторону, чинно, ритмично, он отбивал рифмы и говорил, что это необходимо: «на то и стихи, чтобы их слышать». Под впечатлением плохого чтения на Пушкинском вечере<sup>58</sup> он прочел «Сцену у фонтана», Марину, а Монахов подавал реплики Самозванца. Несмотря на благоговение, я не могла удержаться от улыбки. Все, что я знала наизусть из стихотворений, я должна была читать по его просьбе, а некоторые, как сцену из «Евгения Онегина» или «Горе от ума», вместе с Монаховым. Монахов очень хорошо читал стихи, а я была между двумя огнями в этих случаях. Очевидно, такие вечера нравились Ивану Александровичу, потому что он никогда не отказывался от моих приглашений. . .

Последний раз я видела Ивана Александровича у себя в сезон 88—89 гг.<sup>59</sup> Он уже очень плохо видел и очень хандрил. Я жила тогда на «Царыцыном Лугу», и он пешком пришел «для прогулки» вечером. Вспоминали Монахова, и вообще тон этого свидания был очень грустный. Он старчески брюзжал на все и горько жаловался на угрожающую слепоту. Потом большого я «не» решалась беспокоить и только заезжала иногда узнать о здоровье и оставить карточку. Участь «Санечки с ясными глазками» очень интересовала меня, но я не могла добиться сведений о ее судьбе. Ив<ан> Александрович подарил мне «Обыкновенную историю».<sup>60</sup>

**В. П. КАМИНСКИЙ**

## «ПОЛЕССКАЯ ЛЕГЕНДА» «ЛЕС ШУМИТ» И ПРОБЛЕМА ОБЩЕСТВЕННОЙ АКТУАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. Г. КОРОЛЕНКО 1880-х ГОДОВ

Создание в литературе 1880-х годов условных, символично-аллегорических форм (легенды, «святочного рассказа», «вещего сна», сатирической и пропагандистской сказки) было вызвано стремлением «подвести итоги», осмыслить современность на крутом историческом повороте, соотнести духовный опыт прошлого с новыми задачами, которые лишь смутно угадывались в канун эпохи движения самих масс. Жесткие цензурные условия в годы реакции вынуждали передовых писателей искать иносказательные художественные средства для выражения актуального общественного содержания. В «Сказках» М. Е. Салтыкова-Щедрина, притчах Л. Н. Толстого, сказках и легендах Н. С. Лескова, аллегорических рассказах В. М. Гаршина, лирических символах А. П. Чехова, произведениях В. Г. Короленко намечались те тенденции условного «романтического» стиля, которые получат затем развитие в раннем творчестве М. Горького и некоторых других писателей 1890—1900-х годов. Активизируя восприятие читателей, эти формы несли в себе концентрированный заряд «учительства», пропагандистско-ораторского убеждения и морально-философского «исповедания веры».

<sup>56</sup> Имеется в виду комедия А. Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше».

<sup>57</sup> См. примеч. 42 к публикуемому выше письму И. А. Гончарова к А. Ф. Коню от 5 марта 1883 года (стр. 169).

<sup>58</sup> Речь идет, очевидно, о вечере Литературного фонда 30 ноября 1875 года, от чтения на котором роли Самозванца из «Бориса Годунова» Гончаров отказался в письме В. П. Гаевскому от 19 ноября («Летопись», стр. 219).

<sup>59</sup> О посещениях Гончаровым Савиной в «Летописи» сведений нет.

<sup>60</sup> «Обыкновенную историю» Гончаров подарил М. Г. Савиной 4 марта 1887 года с трогательной надписью («Летопись», стр. 281).

Легендарно-исторический, сказочный, отвлеченно-аллегорический колорит большинства произведений Короленко как нельзя больше соответствовал творческим задачам воплощения освободительных стремлений в «трудное время» реакции. Уже в «святочном рассказе» «Сон Макара» (1883—1885) писатель, используя поэтику «вещего сна», выразил веру в неизбежность пробуждения сознания трудящихся масс, заявляющих свое право на социальную справедливость. Но в «Сне Макара» условный мотив «пробуждения» носил еще подчиненный характер, включаясь как фантастический момент «ожидаемого» в реалистически-бытовое повествование о тяжелой жизни и каторжном труде якутского крестьянина. Со второй половины 80-х годов условные формы легенды, аллегории, стихотворения в прозе, политической сказки в творчестве Короленко приобретают все более эстетически самостоятельное значение («Море», «Сказание о Флоре», «Тени», «Судный день», «Необходимость», «Стой, Солнце, и не двигайся, Луна!», «Огоньки»). Переломным моментом в процессе обновления творческой манеры Короленко явилась его работа над рассказом «Лес шумит» — первым произведением писателя, в котором легендарно-поэтическая образность стала основным средством иносказательного художественного выражения политических идей «переходного времени».

Рассказ был написан в конце 1885 года.<sup>1</sup> Писатель расценил его как «художественную безделку» и предполагал, что критики его «распущат».<sup>2</sup> Из практики критических оценок, принадлежащих самому Короленко, известно, что «художественной безделкой» он называл произведения, может быть, и совершенные в профессиональном художественном отношении, но лишенные актуального общественного содержания.<sup>3</sup> Короленко сомневался в идейной ценности «полесской легенды» прежде всего потому, что не был уверен, поймут ли читатели ее связь с общественными интересами современности. Ведь основные события в рассказе относятся к далекому прошлому, и повествование о них подернуто дымкой легендарно-поэтического вымысла. Особенно это ощущалось в первой редакции «полесской легенды», в которой рассказ дряхлого деда-бандуриста о «старых временах» приобретал характер поэтической импровизации:

«А может того и не было, хлопче!.. Может и не было. Я ж таки уже и не знаю. Теперь я уже и старик. Бывает такое, что и во сне вижу... А то лес все шумит, все шумит, да иной раз и нашумит чего в старую голову...»<sup>4</sup>

На отношение Короленко к своему рассказу повлияли обстоятельства его публикации в «Русской мысли». В письме к брату Юлиану от 23 января 1886 года Короленко признался: «Рассказ этот написан совсем таки по заказу...»<sup>5</sup> «Заказ» редакции журнала был связан с подготовкой «Русской мысли» к торжественно отмечаемому либеральными кругами 25-летию юбилею «великой реформы». Среди большого числа беллетристических, очерковых и публицистических материалов, посвященных «крестьянскому вопросу», рассказ Короленко о жестоких

<sup>1</sup> В комментариях ко 2-му тому собрания сочинений В. Г. Короленко в десяти томах (Гослитиздат, М., 1953—1956) работа над рассказом «Лес шумит» относится к январю 1886 года. Этой же датировки придерживаются авторы ряда работ о творчестве Короленко. Основанием является пометка, сделанная рукой Короленко, на 1-м листе черновой рукописи рассказа: «„Русская мысль“. 1886» (Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. Короленко, папка № 11, ед. хр. 606). Однако дата на автографе рассказа относится не ко времени работы автора над ним, а к факту его опубликования в январской книжке «Русской мысли» за 1886 год. Об этом свидетельствует и то, что первая редакция рассказа имела еще подзаголовок «эскиз», в то время как в рекламном объявлении о содержании 1-й книжки «Русской мысли» за 1886 год, появившемся в «Русских ведомостях» 25 декабря 1885 года, указывается новый подзаголовок — «полесская легенда». С этим подзаголовком «Лес шумит» и был напечатан. В письме к брату Юлиану от 23 января 1886 года Короленко советовал, что объявление о рассказе в газетах «появились, когда он еще не был окончен» и «пришлось порядочно таки испортить себе крови срочной работой» (Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. I (Письма, т. 1), ГИЗ Украины, 1923, стр. 119). «Срочная работа» над окончательной редакцией рассказа относится ко времени после 25 декабря, но не позже конца декабря — самого начала января, так как в первых числах нового года рукопись поступила в набор (книжка журнала с рассказом «Лес шумит» вышла из печати 15 января 1886 года, как об этом и оповещалось в объявлениях). Начало же работы над «полесской легендой» относится к более раннему времени (ноябрь-декабрь 1885 года).

<sup>2</sup> В. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. I (Письма, т. 1), стр. 119.

<sup>3</sup> Такова, например, его оценка творчества Фета. См.: В. Г. Короленко. Избранные письма, т. III. Гослитиздат, М., 1936, стр. 80.

<sup>4</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. Короленко, папка № 11, ед. хр. 606. В журнальной редакции эти слова рассказчика были опущены.

<sup>5</sup> В. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. I (Письма, т. 1), стр. 119.

нравах крепостнического прошлого должен был иллюстрировать мысль, сформулированную в редакционной статье юбилейного февральского номера: «Крепостное право становится уже только преданием...»<sup>6</sup>

Короленко, особенно в 80-е годы, не разделял либеральных восторгов по поводу «великих реформ». Писателя смущало, что эпиграф рассказа («Было и бывшем поросло»), появление которого объяснялось цензурными условиями, а также легендарно-историческое содержание произведения невольно как бы согласуются с утверждениями публицистов «Русской мысли», будто дворянско-помещичий произвол и насилие «становятся уже только преданием».

Вскоре, однако, писатель убедился, что его рассказ вызвал интерес и сочувствие читателей. В письме к Ю. Г. Короленко от 1 февраля 1886 года он признается, что рассказ был встречен «очень радушно...»<sup>7</sup> Восторженно отозвались о нем читатели-рабочие. «Требовать лучшего едва ли можно», — сказал о «полесской легенде» один из них.<sup>8</sup> Критика также в большинстве случаев высоко оценила «полесскую легенду», видя в ней воплощение лучших сторон творчества писателя-гуманиста.<sup>9</sup> О большой популярности рассказа «Лес шумит» вспоминает С. Г. Петров-Скиталец, горячо приветствовавший «полесскую легенду»: «Короленко был тогда начинающим писателем. После этого рассказа имя его зашумело повсюду, как лес: о нем заговорили».<sup>10</sup> Правда, среди похвал раздавались и голоса тех, кому общественно-политический смысл рассказа пришелся не по вкусу. Рецензент либеральной газеты «День» К. Говоров упрекал автора за «избитую тему» и «жуткое настроение» рассказа, а его успех среди читателей объяснял эффектной «декоративностью» повествования и «мастерской стилистикой».<sup>11</sup> Враждебно «Лес шумит» (как и вообще произведения Короленко 80-х годов) был воспринят в среде толстовцев. Обвинения в «искусственности», «натянутой тенденциозности», а, наряду с этим, в «средневековом романтизме» свидетельствуют о том, что легендарный и аллегорический характер произведений писателя никого не ввел в заблуждение и не ослабил общественной актуальности их содержания.<sup>12</sup>

Высокая оценка рассказа читателями и критикой, а также неприкрыто враждебные отзывы идейных противников заставили автора пересмотреть свое отношение к «полесской легенде». Есть основания предполагать, что Короленко читал рассказ «Лес шумит» в широкой аудитории или, по крайней мере, готовил его текст для публичного чтения. В отделе рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина хранится экземпляр отдельного издания рассказа «Лес шумит», сброшюрованного вместе с произведениями И. Н. Потапенко и Гл. Успенского (изд. «Правда» — «Для взрослых», М., 1891). Правка на нем, сделанная рукою Короленко (в основном — значительные сокращения и устранение украинизмов), сохраняет и даже усиливает «бунтарский» смысл «полесской легенды».<sup>13</sup> Короленко пытался использовать свое популярное произведение в пропагандистских целях, подобно тому как он это делал во время ссыльных «хождений в народ» со сказками Щедрина. Рассказ «Лес шумит» выходил в отдельных дешевых изданиях «для народа».<sup>14</sup> По словам рецензента, «Лес шумит» и «Сон Макара» — это сочинения «писателя, уже знакомого и любимого многими читателями из народа».<sup>15</sup>

Замысел «полесской легенды» возник в творческом воображении писателя под влиянием детских и юношеских воспоминаний. Основной поэтический мотив рассказа — мелодия лесного шума, в котором, по словам Скитальца, заключен

<sup>6</sup> Материалы для истории уничтожения крепостного права. «Русская мысль», 1886, кн. II, отд. II, стр. 81.

<sup>7</sup> В. Короленко, Полное посмертное собрание сочинений, т. L (Письма, т. 1), стр. 120.

<sup>8</sup> «Северный вестник», 1891, № 5, отд. II, стр. 119.

<sup>9</sup> См.: «Северный вестник», 1887, № 1, стр. 121—122. Г. Литературное явление, пропущенное нашей критикой. «Южный край», 1887, № 2300; «Северный вестник», 1891, № 5, стр. 119; М. Плотников. Владимир Короленко. Очерки и рассказы. «Волжский вестник». 1893, № 85; Библиографические заметки. «Биржевые ведомости», 1899, № 282; Д. П. С. Владимир Короленко. Очерки и рассказы. «Северный курьер», 1900, № 217; «Мир божий». 1900, № 3, стр. 109, и др.

<sup>10</sup> Скиталец. Повести и рассказы. Воспоминания. Изд. «Московский рабочий», М., 1960, стр. 371.

<sup>11</sup> К. Говоров. Очерки и рассказы В. Г. Короленко. «День», 1889, № 351.

<sup>12</sup> См.: Л. Е. Оболенский. Обо всем. «Русское богатство», 1886, № 12, стр. 176—185; 1887, № 1, стр. 191—201.

<sup>13</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. Короленко, папка № 22, ед. хр. 1341.

<sup>14</sup> См.: В. Короленко. «Лес шумит» (Полесская легенда). М., 1891; В. Короленко. «Лес шумит» (Полесская легенда). СПб., 1899.

<sup>15</sup> «Мир божий», 1900, № 3, стр. 109.

«музыкальный ключ» к сердцам читателей, — источником своим имеет одно из самых устойчивых детских эстетических впечатлений Короленко. В «Истории моего современника» писатель рассказывает о первой поэтической встрече ребенка с лесом, когда он с огромной силой пережил ощущение «моря жизни» и тревожную жажду «глубины познания и блаженства разгадки» ее тайн. Впоследствии «эта минута часто вставала в моей душе...», утверждал Короленко.<sup>16</sup> Позднее шум деревьев начал вызывать у него исторические ассоциации. Гул тополей над развалинами старинного замка в городе Ровно воскрешал в воображении драматические события минувшей эпохи: «Протяжный, глубокий, немного зловещий шум несся над городишком, точно важный голос, рассказывавший о бурном прошлом тихому и ничтожному настоящему, погруженному в серые будни...»<sup>17</sup> С этим впечатлением сливались тревожные и притягательные слухи о Кармелюке и крестьянских бунтах, порождая смутное предгрозовое ожидание: «щось буде».

В детские годы «под влиянием легенд старого замка и отрывочного чтения (в списках) „Гайдамаков“ Шевченка романтизм старой Украины... врвался в... душу, заполняя ее призраками отошедшей казацкой жизни...»<sup>18</sup> Но вскоре не без помощи учителя В. В. Авдиева, страстного пропагандиста революционно-демократических идей, Короленко почувствовал, что мечты о восстановлении Запорожской Сечи — лишь дань романтической поре детства, увлечение поэзией прошлого встретилось с живым и глубоким воздействием «шестидесятнических» настроений. Много лет спустя, в годы творческого возмужания, писатель в поэзии Шевченко уловил то, что его волновало и увлекало в статьях Добролюбова и стихах Некрасова. Памятный с детских лет мотив вещего лесного шума и героико-романтические образы «Гайдамаков» в его воображении слились воедино и наполнились современным содержанием, дав толчок рождению замысла «полеской легенды».

Жизнь Полесья привлекла писателя не случайно. Короленко провел детство и юность в Ровно и его окрестностях, на южной границе Полесья, с бытовым укладом которого он был хорошо знаком. В «Истории моего современника», рассказывая о жизни в селе Гарный Луг (в действительности — село Харалуг Ровенского уезда, где он проводил летние каникулы), Короленко воспроизводит черты своеобразных социально-бытовых отношений, правовых норм и обычаев, свойственных Вольны и Полесью.

Воспоминания ожили в сознании писателя, вернувшегося из якутской ссылки, под влиянием известий о росте крестьянских волнений. Осенью 1885 года Короленко присутствовал в Горбатове на судебных процессах над участниками крестьянских беспорядков. «Русские ведомости» опубликовали его корреспонденцию из зала суда, в которых вскрываются причины беспорядков — крепостнические пережитки и помещичьи притеснения.<sup>19</sup> В кратком отчете о судебных процессах Короленко подчеркнул, что волости, где происходили крестьянские волнения, «живут лесными промыслами», а «леса в надел не входят» и принадлежат графу Шереметьеву. Взыскания за порубки и потравы не раз вызвали сопротивление крестьян, нападавших на лесную стражу и полицейских, охраняющих интересы помещика. Даже в речи прокурора Щегловцова отмечалось, что причиной беспорядков является «бедственное положение, в которое поставлены крестьяне...» Во время столкновения в деревне Горпыцы из толпы «бунтовщиков» раздавались угрозы, обращенные к стансовому: «Не тронь! Штурму сделаем!» Рассказывая об этих фактах, Короленко не скрывал симпатии к борющимся за свои права крестьянам. Он с интересом и сочувственным вниманием относился, особенно в 80-е годы, к росту рабочих стачек и аграрных волнений.<sup>20</sup>

Обращение к далекому крепостническому прошлому в рассказе «Лес шумит» оказалось своевременным в обстановке реакции 80-х годов, пытавшей реставрировать «дворянскую эру». Хотя фабула рассказа «Лес шумит» (быльем поросла), его содержание проникнуто жгучей современностью, насыщено политическими аналогиями и намеками, художественная убедительность которых усиливается тем, что сквозь романтическую условность «легендарного» повествования проступает реалистическая картина крепостнических отношений, оставивших столь заметный след в пореформенную эпоху. Вот почему нельзя согласиться с теми исследователями, которые в рассказе «Лес шумит» и в дру-

<sup>16</sup> В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1954, стр. 12—13.

<sup>17</sup> Там же, стр. 149.

<sup>18</sup> Там же, стр. 263.

<sup>19</sup> Печатались (без подписи) под названием «Дело о сопротивлении властям» («Русские ведомости», 1885, №№ 313, 315, 316, 346).

<sup>20</sup> Как утверждалось в докладе Департамента полиции, аграрные волнения возросли в середине 80-х годов, а «западные и юго-западные губернии наиболее страдают от крестьянских беспорядков» («Красный архив», 1938, кн. 4—5, стр. 217). Многие волнения, в частности в Полесье, усмирялись войсками, как это было, например, в августе 1883 года в Пинском уезде Минской губернии.

гих произведениях Короленко 80-х годов с украинской тематикой видят прежде всего увлечение писателя «украинским историческим романтизмом», которое лишь позднее «уступает место тяготению к действительной жизни».<sup>21</sup>

В середине 80-х годов Короленко много размышлял над вопросом о назначении искусства. В дневниковой записи (март 1888 года) писатель попытался определить принципы эстетических связей искусства с общественной жизнью в ее прошлом, настоящем и будущем. Исходным для него является тот факт, что «жизнь измемчлива; от форм прошедшего она непрерывно переливается к формам будущего, а настоящее — это некоторая фикция, в понятие которой мы лишь прихватываем часть от прошлого и часть от будущего, взаимодействие и борьба которых представляют то, что мы называем современностью». При этом цель искусства — «не просто отражать, а отражать, отрицая или благословляя. Из сложной сети современных явлений оно берет одно явление как отжившее, другое как признак обновления...»<sup>22</sup>

В «полесской легенде» Короленко в форме поэтического предания стремился образно соединить «одно явление как отжившее» и «другое как признак обновления». «Бывальщина» не только воскрешала эпизоды многовековой борьбы украинского и белорусского народов против национального гнета и крепостничества, но и напоминала, что вольнолюбивые традиции прошлого живы. При этом важную роль играло введение в повествование автора-рассказчика, в котором угадывался типичный персонаж произведений Короленко — «современник», революционный «искатель», чутко прислушивающийся к глухому ропоту протеста и возмущения, зреющего в народных массах. Сквозь призму миропонимания «искателя» воспринимали читатели «бывальщину» полещука-бандуриста, а также пейзаж «полесской легенды» с его символическим «грозовым» колоритом. Таким путем образно реализовались «временные связи» замысла писателя.

Рассказ старого лесника о давних временах, когда «умели славно канчуками шкуру спускать», прост, бесхитростен и напоминает своим суровым драматизмом и певучими интонациями украинскую думу. Повествование о всеильном пане, которого все боялись, о простодушном и грозном в своей мести за поруганную честь леснике Романе и вольном казаке-бандуристе Опанасе развертывается в эпическую быль из истории народных движений. Выразительно нарисован Короленко образ жестокого и сластолюбивого пана, окруженного послушной, боящейся его до смерти дворней. В воспоминаниях старого бандуриста встают картины кичливого панского всевластия и народной заботности:

«Вот, помню, я малым хлопчиком был: везут мужики из лесу толстые бревна, человек, может быть, тридцать. А пан один на своем конике едет да усы крутит. Конек под ним играет, а он кругом смотрит. Ой-ой! завидят мужики пана, то-то забегают, лошадей в снег сворачивают, сами шапки снимают. После сколько бьются, из снега бревна вывозят, а пан себе скачет, — вот ему, видишь ты, и одному на дороге тесно!»

И тут же прошлое сопоставляется с современностью: «Как вспомню про этого пана, хлопче, и подумаю себе, что теперь уже таких нету, — нету таких панов больше — вывелись...»

В основу сюжета «полесской легенды» Короленко положил характерный для крепостнических времен мотив надругательства развратного пана над честью крестьянской девушки. Этот «общероссийский» мотив был особенно типичен для дореформенного быта западного края.

Драматизм событий нарастает в «полесской легенде» с того момента, как пан истязаниями привудил крепостного лесника Романа жениться на обезличенной им девушке. Разлакомившийся пан «лихо на свою голову затеял». Привыкший к рабскому повиновению дворни, паткнулся он на вольных духом людей. Узнав о своем позоре, беспощадным мстителем становится простодушный полесский крестьянин. Эпически проста и сурова сцена суда и возмездия. Тема истощившегося народного терпения и расправы с притеснителем и его верным холопом Богданом получает завершение в картине бури в лесу. Шум леса, как глухой ропот народный, создает в рассказе лирико-символический план повествования. Старому полещуку-бандуристу в голосах бури чудятся звуки выстрелов. Призраки гайдаматчины витают над затерянной в глубоком мраке избушкой...

Фольклорная основа сказа-«бывальщины» в «полесской легенде» привлекла внимание исследователей творчества Короленко. Е. К. Мпксон выдвинуто предположение о том, что песни и легенды о Кармелюке послужили источником сюжета

<sup>21</sup> См.: И. Т. Баранов. Украинская тематика в художественном творчестве Короленко 80-х годов. «Наукові записки Київського педагогічного інститута», т. XXXI, 1959, стр. 218.

<sup>22</sup> См.: В. Г. Короленко. Дневник, т. 1 (1881—1893 гг.). ГИЗ Украины, 1925, стр. 126—128.

рассказа.<sup>23</sup> Но это утверждение ничем не аргументировано. Е. К. Миксон и И. Т. Барановым лишь отмечены отдельные народно-поэтические черты стиля «полесской легенды».<sup>24</sup>

Следует, однако, подчеркнуть, что ни один из мотивов рассказа не восходит непосредственно к тому или иному фольклорному тексту. Почти все в нем, включая и песни бандуриста Опанаса, является свободной импровизацией в духе народных преданий, легенд, полесских поверий и украинских дум, которые жили в памяти писателя, дав толчок самостоятельному творческому акту.

В то же время, оценивая исторические «реалии» и намеки в тексте «полесской легенды», можно установить близость основного мотива рассказа к народным преданиям и песням о Бондаровне. В них рассказывается, как забулдыга пан Потоцкий, староста Каневский, хотел обесчестить дочь бондаря, а когда она, сопротивляясь, задела рукой пана, застрелил ее. В народном предании смерть Бондаровны связывалась с крестьянским восстанием и взятием гайдамаками Умани, причем одним из предводителей восставших был Иван Бондаренко, отец или брат убитой девушки.<sup>25</sup> Известно, что отряды Бондаренко из района Радомишля доходили до южного Полесья. Исторические документы сохранили эпизод расправы восставших, в числе которых были кузнец Данила и некий Опанас Лагоденский, со шляхтичем Вонсовским, убитым во время его амурных походов в деревне.<sup>26</sup>

В черновом автографе рассказа «Лес шумит» еще не было исторически конкретного приурочивания событий. Только в сцене расправы над паном упоминалось о гайдаматчине в связи с судьбой Опанаса:

«Ох, лихо мне! — закричал пан, — Ты ж видно хочешь идти в гайдамаки. — А хоть и в гайдамаки, так что. Чем же худо, — то вы, паны, любите к нашим молодцам заезжать, а почему бы и нам, молодым хлопцам, с вашими папями не пошутить».<sup>27</sup>

Эта сцена была переработана в окончательной редакции, так как слова казака об ответных насилиях над «панями», видимо, показались автору принижющими грозный, но справедливым смысл гайдаматчины, «огнедышащего извержения народной мести и вражды».<sup>28</sup> В журнальном тексте с еще большей определенностью упоминалось об уходе Опанаса в гайдамаки: «Такая казаку судьба на роду была написана: отцы гайдамачили, и ему то же на долю выпало». А о борьбе «отцов» с панами говорилось уже в непосредственной связи с историческим фактом взятия гайдамаками Умани в 1768 году. В журнальной редакции появилась характеристика Опанаса: «Вот он какой был смелый! Другие, известное, дело, панские „крепаки“, боятся, а он — вольный человек, казацкого рода. Привел его небольшим хлопцем старый казак-бандурист с Украины. Там, хлопче, люди что-то напумесли в городе Умани. Вот старому казаку выкололи очи, обрезали уши и пустили его такого по свету. Ходил он, ходил после того по городам и селам и забрел в нашу сторону с поводирем, хлопчиком Опанасом».

Упоминание в рассказе Короленко о гайдамаках и взятии Умани, а также совпадение имен одного из главных героев «полесской легенды» Опанаса и участника козливщины Опанаса Лагоденского, убившего в селе Дымире пана-насильника, позволяет говорить о знакомстве писателя с документальными и фольклорными материалами по истории края. И здесь, как и в других своих произведениях исторического характера, Короленко показал, что отдельные факты протеста и возмущения являются отражением могучих освободительных стремлений народных масс.

Большим художественным достижением Короленко являются народные типы, изображенные в «полесской легенде». Легендарно-песенный орел окружает фигуры сурового полещука Романа и вольного гайдамака Остапа. Эти образы в творчестве Короленко 80-х годов связаны с поисками положительного героя. В дневнике 1887 года, в заметке под названием «Что такое „положительные типы?“», он обосновывает право писателя открывать в жизни «возможную реальность, т. е. идеал». Художник, по словам Короленко, «охватывает все положительные возможности.

<sup>23</sup> Е. К. Миксон. В. Г. Короленко и украинский фольклор. «Наукові записки Запоризького педагогічного інститута», т. IV, 1957, стр. 21.

<sup>24</sup> См.: Е. К. Миксон. В. Г. Короленко и украинский фольклор, стр. 22—24; И. Т. Баранов. Украинская тематика в художественном творчестве Короленко 80-х годов, стр. 232—233.

<sup>25</sup> Н. Костомаров. История казачества в памятниках южно-русского песенного творчества. «Русская мысль», 1880, кн. VII, отд. II, стр. 57—58.

<sup>26</sup> Я. Шульгин. Очерк Колявщины. Киев, 1890, стр. 76—77.

<sup>27</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. Короленко, папка № 11, ед. хр. 606.

<sup>28</sup> М. А. Максимович, Собрание сочинений, т. 1, Киев, 1876, стр. 601.



имеющиеся в жизни; ставит в эти условия известный темперамент, богато одаренный по натуре — и смотрит затем как должен он развиться». Короленко допускает, что в его время — эпоху реакции — «такие условия редки, поэтому лицо будет исключительное». Однако реальность «положительных возможностей» в самой жизни становится источником художественной состоятельности образа такого героя: «Читатель сразу почувствует живое это лицо или ярлык с надписью известных убеждений».<sup>29</sup>

Обращение писателя к прошлому, использование им сказовых форм и легендарных мотивов, возникновение в его творчестве 80-х годов философской и политической аллегории также связано с поисками художественных условий для правдивого воссоздания героических характеров, для отражения тех тенденций действительности, в которых и в эпоху реакции угадывались «положительные возможности».

Особенно глубоко психологически разработан образ лесника Романа. Среди забытой панской дворян он один «пану спуску не давал». Кажущееся туповатое простодушие Романа скрывает прирожденный ум и сильно развитое чувство личной чести. Да и выработались черты внешнего поведения Романа под влиянием опасливого недоверия к «господам» и привычки скрывать от них свои подлинные мысли и стремления. Роман упростирует под канчуками пана не потому, что питает отвращение к женитбе, а потому, что давно догадался, что Оксана — любовница пана, который хочет их браком прикрыть свои похождения. Подчинение Романа насилью носит формальный характер: крестьянин не хочет быть забытым насмерть ради панской любовницы («не дожидется ее батько, чтобы из-за бабы христианину вот так сыпали, да еще не считали»). Однако, убедившись, что и Оксана — жертва панского насилия, он выступает защитником ее и своей чести, на которую вновь посягнул помещик. Суровый полещук «не только привык» к Оксане, «а стал ее любить».

В черновой редакции черты дикости и тупоумия придавали облику лесника романтизированный характер полесского Квазимодо. Мотив «неумной головы» часто повторяется в тексте. Роман ни о чем не догадывался, когда к нему неожиданно пожаловал барин с дворянкой. Он охотно исполнил барский каприз — отправиться на охоту ночью в бурю, а на Опанаса сердился за непонятные оскорбительные намеки. Даже недвусмысленная фраза казака, обращенная к помещику: «Эх, пане, не та птица, видно, у тебя на уме, что на сосне „токует“, а та, что тебе на постели воркует», — не заставила его насторожиться. И только уже по дороге к болоту Опанас с трудом объяснил тупоумому-леснику замысел пана. Этому соответствовал и характеристика лесника, данная сказителем: «А Роман-таки вправду не очень был умный человек...»<sup>30</sup>

Эта фраза была опущена в журнальной редакции и в тексте рассказа, вошедшего в собрание сочинений 1914 года. Работая над образом полещука, Короленко придавал поступкам и словам Романа более глубокий и сложный психологический смысл. Лесник пронизывает и над своим рабским положением и над паном, которого он пытается оставить в дураках, введя в заблуждение своим кажущимся простодушием и неотесанностью. И только когда порою глянет из глаз его «темная», недоверчивая душа, то «по спине будто кошка хвостом поведет». передает свои впечатления рассказчик.

В сцене столкновения с Опанасом лесник делает вид, что не понимает обидные намеки бабурюста, которого любит пан и к которому сам он не питает доверия. Когда Опанас называет его дурнем и обвиняет в том, что он не способен «жинку свою уберечь», Роман отвечает казаку угрозам, в действительности предназначенными пану: «... Роман подумал с минуту, потом поднял голову и посмотрел на пана.

— А что ж мне ее беречь? — говорит Опанасу, а сам все на пана смотрит. — Здесь, кроме зверя, никакого черта и нету, вот разве милостивый пан когда заревет. От кого же мне жинку беречь? Смотри ты, вражий казаче, ты меня не дразни, а то я, пожалуй, и за чуприну схвачу».

Скрытый нарастающий драматизм этой сцены заключается в том, что все ее участники — пан, Опанас, Роман и притихшая дворянка — понимают, о чем идет речь, но только первые двое считают, что тупоумный полещук ни о чем не догадался. И лишь после того, как казак разъяснил Роману намерения сластолюбивого помещика, тот с кажущимся наивным простодушием, все еще до конца не доверяя «верному слуге» пана, говорит ему: «Ох, Опанас, Опанас! Вот какой на свете народ злой да хитрый! Я же ничего того, живучи в лесу, и не знал». И уже откровенной издевкой над паном и своей репутацией «дурня» звучит его ответ на вопрос помещика:

«А помнишь, как мы тебя канчугами сватали?»

<sup>29</sup> В. Г. Короленко. Дневник, т. 1, стр. 100.

<sup>30</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. Короленко, папка № 11, ед. хр. 606.

— Как-так! не помнишь! Ото ж и говорю, что несумный человек был, не знал что горько, что сладко. Канчук горек, а я его лучше бабы любил. Вот спасибо вам, милостивый пане, что научили меня, дурня, мед есть».

Это говорит Роман, уже задумавший отомстить папу. Расправляясь с пасильпником, он приговаривает в том же прощическом тоне: «Помню я, вражий пане, твое добро и до меня, и до моей жинки. Вот же я тебе теперь за добро заплачу...»

Лесник Ромаи в рассказе «Лес шумит» — это типический образ полесского крестьянина, имеющий почти такое же обобщающее значение, как и образ Тюлипа из рассказа «Рыба играет».

Важное место в замысле «полесской легенды» занимает тема борьбы за национальное раскрепощение. Интерес к этому вопросу у Короленко обострился в начале 80-х годов под влиянием споров в народнической среде. Короленко уже в это время связывал задачу национального освобождения с общедемократической борьбой народов России с царизмом и капиталистическим строем. В 1880 году в Вышневолоцкой тюрьме, в полемике со сторонниками «украинофила» М. П. Драгоманова, он отстаивал убеждение, что вопрос о национальной культуре есть часть вопроса об освободительной борьбе и «должен разрешиться на почве общей свободы...»<sup>31</sup> Как позднее подчеркивал писатель, великая заслуга русской литературы заключается в том, что она «оставила в стороне национальные споры и примирила их в общем лозунге: свобода. Свобода от национальных утеснений, свобода от „панов“, как бы они ни назывались: Вишневецкие, Меньшиковы или Кочубеи, свобода от всего, что вяжет и народы, и личности».<sup>32</sup> Гуманизм Короленко и его демократизм нашли выражение в широких интернациональных симпатиях писателя, в страстном протесте против национального неравноправия и гнета.

Уже своим рассказом «Сон Макара» Короленко начал разработку темы трагического положения угнетенных национальностей, которая под его пером перерастала в тему борьбы за восстановление социальной справедливости и возмездия притеснителям. Тема единства и дружбы народов в их совместной борьбе с угнетателями намечена в рассказе «Лес шумит». Любовь к Оксане и расправа над паном связали на всю жизнь вольного казака Опанаса Швидкого и полещука Романа.

Этот мотив не противоречит историческим фактам. Крестьяне белорусского и украинского Полесья в борьбе с польскими панами, украинскими и русскими помещиками часто призывали на помощь гайдамаков, выступали совместно с ними и пополнили их ряды.<sup>33</sup> Я. Шульгин, как о типичном случае, рассказывает об уходе в гайдамацкий отряд Бондаренко полесского крестьянина Корния Москаленко.<sup>34</sup> Около 1750 года отряды ватажка Ивана Подоляки действовали в Киевском, Овруцком и Мозырском Полесье.<sup>35</sup> В событиях колышницы, о которых упоминается в «полесской легенде», принимали участие беглые солдаты царской армии, отряды казаков из Запорожской Сечи и крестьяне Полесья.<sup>36</sup>

Восстание 1768 года и гайдамацкое движение во второй половине XVIII века готовили почву для крестьянской войны Пугачева, и преемственная связь их отразилась в народной поэтической памяти.<sup>37</sup> В творчестве Короленко «Лес шумит» предшествует циклу произведений о крестьянских революционных движениях прошлого, вплоть до замысла исторической повести о «пабеглом царе» Пугачеве.

Связь драматических событий «полесской легенды» с восстанием 1768 года, когда, как писал Шевченко в «Гайдамаках», «зазвонили в усі дзвони по всій Україні», создает сквозное историческое действие. Центральный эпизод рассказа относится к концу XVIII—началу XIX века, времени присоединения западных областей к России. «Француз приходил в царскую землю, я уже был», — говорит старший полещук. А присутствие в рассказе автора-«современника», русского революционера-искателя, который сочувственно слушает «бывальщину» бандуриста о народной расправе с угнетателями и как бы заново ее переживает, вносит последние штрихи в картину освободительной борьбы, показанной Короленко в ее исторической преемственности.

Одной из наиболее устойчивых связей, соединяющих «положительные возможности» прошлого, настоящего и будущего, Короленко считал искусство. Дряхлый

<sup>31</sup> В. Г. Короленко. Собрание сочинений в десяти томах, т. 7, стр. 142.

<sup>32</sup> Там же, т. 10, стр. 348.

<sup>33</sup> Д. Л. Похилевич. Крестьяне Белоруссии и Литвы в XVI—XVIII вв. Изд. Львовского университета, 1957, стр. 174—175.

<sup>34</sup> Я. Шульгин. Очерк колышницы, стр. 74.

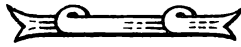
<sup>35</sup> Архив Юго-Западной России, т. III, ч. 3. Киев, 1876, стр. 17.

<sup>36</sup> С. Ф. Иванецкий. Основные вопросы крестьянского восстания на Украине в 1768 г. «Ученые записки Ленинградского университета», серия исторических наук, т. 67, вып. 7, 1941, стр. 124.

<sup>37</sup> См.: Кость Гуслистый. Колышница (историчний нарис). Киев, 1947, стр. 35—40.

старик-рассказчик «лесной бывальщины», вдохновляясь, становится народным поэтом. Образ бандуриста-сказителя раскрывает понимание писателем народного творчества как отражения «чаяний и ожиданий народных». Связь времен, передача из поколения в поколение вольнолюбивых традиций оживают во вдохновенном повествовании старого полещука, который унаследовал гайдамацкие напевы от Опанаса Швидкого, воспитанного казаком-бандуристом, участником восстания 1768 года.

Своеобразная фольклоризованная драматическая поэма в прозе «Лес шумит» явилась в литературе 80-х годов предвестием тех форм, в которых воплотились оживления и надежды предреволюционной эпохи. Найденные в «святочном рассказе» «Сон Макара» и в «полесской легенде» «Лес шумит» художественные принципы обобщенного выражения актуального общественного содержания получили в дальнейшем широкое развитие в творчестве Короленко. Таким образом, это произведение стало отправной точкой и пересечением многих творческих интересов и исканий писателя.



# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## ГДЕ ИСКАТЬ РУКОПИСНОЕ СОБРАНИЕ ПЕТРА ИВАНОВИЧА БОГДАНОВИЧА?

«Одной из ближайших задач историков русской литературы XVIII века, — справедливо считает Г. П. Макогоненко, — является издание Полного *академического* собрания сочинений Д. И. Фонвизина».<sup>1</sup> В связи с этим особое внимание необходимо уделить поискам рукописного наследия писателя. В 1792 году тяжело больной Фонвизин передал одному из наиболее значительных прогрессивных книгоиздателей того времени Петру Ивановичу Богдановичу «все свои творения и переводы», чтобы тот, как только появится возможность, издал их.<sup>2</sup> Однако в XVIII веке собрание сочинений и переводов Д. И. Фонвизина так и не увидело света.

У Петра Ивановича Богдановича была великолепная библиотека и собрание рукописей. Среди них были рукопись многотомного сочинения П. П. Крещина «Журнал всех достопамятных дел Петра Великого», частично изданная комиссионером Богдановича Т. А. Полежаевым, подлинные письма Петра I, уникальная коллекция периодических и летучих изданий XVIII века.<sup>3</sup> В апреле 1796 года их владделец, оклеветанный и разоренный, был выслан из Петербурга на родину в Полтаву под надзор полиции. По дороге в Москву его застиг ливень, и сотни книг и рукописей, которые ему разрешили увезти с собой, серьезно пострадали.<sup>4</sup> В Полтаве опальный Богданович бедствовал и постепенно распродал «для дневной пищи» жалкие остатки своей библиотеки. Но все-таки самые ценные рукописи, как явствует из его переписки, он сохранил до конца жизни.<sup>5</sup> Принято считать, что их дальнейшая судьба неизвестна. Но это неверно.

В 1843 году вышел в свет пятый том «Истории Малороссии» известного украинского историка и этнографа Николая Андреевича Маркевича (1804—1860). В разделе «Источники...» он ссылается на «Записки, веденные в царствование Петра Великого», которые приобрел «вместе с библиотекою *знаменитого* (курсив наш, — И. М.) Богдановича».<sup>6</sup> Последующие исследователи заключили из этого, что в 1826 году Н. А. Маркевич приобрел в Полтаве библиотеку И. Ф. Богдановича.<sup>7</sup> Это и не удивительно. Фигура знаменитого автора «Душеньки» на полтора столетия совершенно заслонила его безвестного однофамильца.<sup>8</sup> Однако никаких документальных сведений на этот счет пока обнаружить не удалось.

<sup>1</sup> Г. Макогоненко. Новые материалы о Д. И. Фонвизине и неизвестные его сочинения. «Русская литература», 1958, № 3, стр. 146.

<sup>2</sup> См.: Л. Светлов. А. Н. Радищев и политические процессы конца XVIII века. В кн.: Из истории русской философии XVIII—XIX веков. Изд. Московского ун-ва, 1952, стр. 64; Г. П. Макогоненко. 1) Новые материалы о Д. И. Фонвизине и неизвестные его сочинения, стр. 137; 2) Денис Фонвизин. Творческий путь. Гослитиздат. М.—Л., 1961, стр. 5. 339.

<sup>3</sup> Центральный государственный архив древних актов (далее — ЦГАДА), ф. 7, оп. 1, д. 2894, лл. 31—33, 74—75. См. также: «С.-Петербургские ведомости», 1791, № 52, 1 июля, стр. 1068; № 56, 15 июля, стр. 1142; 1792, № 10, 3 февраля, стр. 159.

<sup>4</sup> См.: ЦГАДА, ф. 7, оп. 1, д. 2894, лл. 79—80.

<sup>5</sup> Там же, лл. 56, 59—60, 63, 79—80, 94—95.

<sup>6</sup> Николай Маркевич. История Малороссии, т. V, М., 1843, стр. 94.

<sup>7</sup> Я. Н. Шапов. 1) Собрание рукописных книг И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича. В кн.: Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 19, М., 1957, стр. 6; 2) Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича. Описание. М., 1959, стр. 7.

<sup>8</sup> Кроме того, в начале XIX века на юге России оказался еще один Богданович, владделец уникальной библиотеки. Некий И. Богданович из Курска сообщал, что имеет «до четырех тысяч волоумов книг, в числе коих романов очень мало», и «редкое собрание эстампов» («Украинский вестник на 1818 год», ч. XI, июль, стр. 143). Однако этот И. Богданович, по всей вероятности, не был прямым наследником ни Ипполита Федоровича, ни Петра Ивановича Богдановича. И. Ф. Богданович умер бездетным в 1803 году в Курске, у сыновей П. И. Богдановича

После кончины Н. А. Маркевича 9 июня 1860 года в деревне Туровке Прилудского уезда Полтавской губернии (ныне Черниговской области) часть его рукописного собрания была приобретена И. Я. Лукашевичем, а часть продана наследниками украинскому литератору и этнографу Григорию Павловичу Галагану для основанного им в 1871 году в Киеве закрытого среднего учебного заведения — Коллегии Павла Галагана. В 1870 году рукописное собрание И. Я. Лукашевича поступило в Румянцевский музей, но только через девять лет сотрудником отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина Я. Н. Шаповым было составлено и опубликовано его подробное описание. Я. Н. Шапов проделал большую и кропотливую работу по научному описанию отдельных рукописей, но не попытался разобраться, действительно ли в основе этого фонда лежит собрание И. Ф. Богдановича. А уже простое перечисление рукописей дает серьезные основания усомниться в этом. Среди последних мы находим «Краткое описание блаженных дел императора Петра Великого» — сочинение Петра Никифоровича Крекшина.<sup>9</sup> Но не эту ли рукопись считал одним из ценнейших раритетов своей коллекции Петр Иванович Богданович? В собрании Н. А. Маркевича хранится список русского перевода «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского, выполненного в конце XVIII века. Хотя он и не уникален,<sup>10</sup> не следует забывать, что впервые сокращенный перевод «Похвалы глупости» был напечатан П. И. Богдановичем в приложении к русской сатирической повести «Кривонос домосед страдалец модной» (СПб., 1789). И, наконец, на последнем листе одной из рукописей «Маскерад или тульской судья или как сом в вершину лезет — комедия в одном действии 1792 года» сохранилась помета: «Уступил 2 комедии Маскерад и Флорентинец господину ассесору Петру Ивановичу Багдоповичу. Александр Бахтурин. Сочинитель оных комедий».<sup>11</sup>

Поэтому нельзя считать окончательно утерянными следы рукописного собрания П. И. Богдановича. Мы, к сожалению, пока не имели возможности познакомиться с обширными материалами Г. П. Галагана, хранящимися в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки Академии наук УССР; трудно сейчас сказать, не остался ли какие-нибудь материалы Маркевича в деревушке под Прилудками. Может быть, именно среди них и окажутся неизвестные исследователям рукописи Д. И. Фонвизина. Несомненно, это достаточно убедительный довод, чтобы побудить киевских, черниговских и полтавских литературоведов, историков и краеведов к терпеливым и настойчивым поискам рукописного наследия Д. И. Фонвизина — П. И. Богдановича — Н. А. Маркевича.

И. Ф. МАРТИНОВ

## КОНЕЦ ОДНОЙ ЗАГАДКИ

Из русских журналов последних десятилетий XVIII века журнал Общества друзей словесных наук «Беседующий гражданин» по праву считается одним из наиболее прогрессивных.<sup>1</sup> Большое влияние на сотрудников журнала оказывал А. Н. Радищев, который уделял много внимания «Беседующему гражданину», проводил некоторые его номера через цензуру, а также участвовал в нем в качестве автора.

Среди множества обличительных стихотворений «Беседующего гражданина» помещен анонимный «Совет. Придворная жизнь» (1789, март, стр. 296), на который

(кстати, старших из них звали Константин и Николай) едва ли могло быть к 1818 году десять детей (как сообщает о себе владелец уникального собрания книг и эстампов).

<sup>9</sup> Я. Н. Шапов. Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича, стр. 27.

<sup>10</sup> Я. П. Шапов. «Похвала глупости» Эразма Роттердамского в русских переводах. (Рукописи в собраниях Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и Государственного архива Ярославской области). В кн.: Записки отдела рукописей Государственной ордена Ленина библиотеки СССР имени В. И. Ленина. вып. 20. М., 1958, стр. 102—117.

<sup>11</sup> Я. П. Шапов. Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича, стр. 47. Имя Александра Бахтурина в истории русской литературы неизвестно. Не был ли он родственником Пафнутия Сергеевича Батурина, который тоже писал комедии служил в Туле и занимался книгоиздательской деятельностью? См.: П. С. Батурина. Записки. (1780—1798 гг.). «Голос минувшего». 1918, № 1—3, стр. 47—78; № 4—6, стр. 173—210.

<sup>1</sup> Так, П. И. Берков пишет: «„Беседующий гражданин“... должен рассматриваться... как самый передовой русский журнал XVIII века» (П. И. Берков История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952, стр. 376).

многие исследователи обращали внимание, подчеркивая его обличительную силу и так или иначе связывая с именем А. Н. Радищева.

Приводим это небольшое стихотворение:

Быть предану властям п оным лишь служить.  
Зависеть от других п воли не пметь,  
В местах тех обитать, где б не хотелось быть.  
За несколько утех премоного сжук терпеть.  
Что в сердце чувствуешь, того не сметь сказать,  
Любимцам следовать, притом их не любить.  
Надеждой богатеть, а в существе нищать,  
То, чем гнушаешься, из силы всей хвалить.  
С вельможей льстивну речь искусно продолжать.  
Смеяться верности, пронырствовать, ласкать,  
Есть поздно завсегда, день в ночь преобразить,  
Лобзати всякого, а друга не пметь.  
Казать веселый вид, спокойствия ж не зреть, —  
Вот, кратко, при дворе как должно ныне жпть!

Исследователей давно интересовал вопрос, кто написал «Придворную жизнь». Почти все они сходились на том, что если автор ее и не сам Радищев, то во всяком случае человек, испытавший на себе идейное влияние первого русского писателя-революционера.

В 1950 году П. Н. Берков поместил «Придворную жизнь» на стр. 109 «Очерков» по истории русской журналистики п критики», а в 1952 году перепечатал на стр. 376 «Истории русской журналистики XVIII века», подчеркнув, что это и некоторые другие стихотворения «Беседующего гражданина» показывают «атмосферу, которой дышал „радищевский круг“».

В 1955 году Р. А. Закруткин в статье «Из истории русской журналистики конца XVIII века» в числе некоторых анонимных произведений «Беседующего гражданина», «во многом напоминающих радищевскую манеру письма», назвал «Придворную жизнь».<sup>2</sup>

В 1959 году Г. В. Ермакова-Битнер поместила это стихотворение на стр. 543—544 сборника «Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в.» в разделе «Неизвестные авторы».

В 1966 году Д. С. Бабкин также назвал «Придворную жизнь» произведением неустановленного автора, указав, что создатель ее был в числе тех, кто испытал на себе «влияние Радищева».<sup>3</sup>

Мы тоже заинтересовались вопросом, кто автор «Придворной жизни», решив искать его в числе поэтов, печатавшихся в журнале. В «Беседующем гражданине» сотрудничали поэты С. С. Бобров, С. С. Пестов, П. П. Икосов, С. А. Тучков. В результате предпринятых поисков оказалось, что «Сонет. Придворная жизнь» написан С. А. Тучковым, так как помещен на стр. 43 «Собрания сочинений и переводов в стихах С. Тучкова», изданном в 1797 году в Москве.

Таким образом, подтвердилось мнение исследователей, что сонет написан человеком радищевского круга.<sup>4</sup>

В. В. ПУХОВ

## ОТЗВУКИ ЛИРИКИ С. П. ШЕВЫРЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В критической литературе о М. Ю. Лермонтове накоплено немало наблюдений, говорящих о том, что определенное воздействие на его раннее творчество оказал С. П. Шевырев.<sup>1</sup> Что же касается зрелого творчества поэта, то каких-либо пере-

<sup>2</sup> «Ученые записки Калининградского педагогического института», вып. 1, 1955, стр. 14.

<sup>3</sup> Д. С. Бабкин. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. М.—Л., 1966, стр. 145.

<sup>4</sup> Д. С. Бабкин пишет о «Беседующем гражданине»: «Влияние Радищева сказалося на многих произведениях, напечатанных в журнале. Особенно оно заметно в произведениях С. А. Тучкова» (А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. стр. 143). О Тучкове см.: Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева. М.—Л., 1952, стр. 89—98.

<sup>1</sup> В. В. Нейман. 1) Лермонтов и «Московский вестник». «Русская старина», 1914, № 10, стр. 204; 2) Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1. ГИХЛ. М., 1941, стр. 458—459;

лычек с произведениями С. П. Шевырева исследователи в нем не обнаруживают: «Лермонтов... не мог опереться на современную поэзию, не выходящую, по существу, из круга личных тем и переживаний. Он проходит... мимо лирики Шевырева».<sup>2</sup>

В целом это, конечно, верно, но не исключает отдельных случаев переосмысленного или даже пролического использования Лермонтовым в период творческой зрелости образов Шевырева.

Не касаясь эволюции общественных и эстетических взглядов Шевырева, принадлежащих ему отзывов о произведениях Лермонтова, остановимся лишь на отзывах его лирики в творчестве великого русского поэта.

### ПОЭТ — ВЕЧЕВОЙ КОЛОКОЛ

Все стихотворение Лермонтова «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал», 1838) построено на противопоставлении образа поэта минувшей эпохи поэтам-современникам. Разумеется, это образ обобщенный, типизированный. Но он отнюдь не абстрактен. Сквозь идеальный облик просвечивают реальные черты поэтов старшего поколения — представителей эпохи декабристов.

«Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!» — восклицает Лермонтов в последней строфе. И формула «осмеянный пророк» напоминает нам центральный образ его стихотворения «Пророк» (1841) — всеведущего ясновидца, о котором «старцы детям говорят с улыбкою самолюбивой»: «Как презируют все его!» «Пророк» Лермонтова — как бы дальнейшее развитие сюжета одноименного пушкинского произведения. Д. Д. Благой писал: «Лермонтов начинает своего „Пророка“ как раз с того момента, на котором заканчивает свое стихотворение Пушкин, и показывает, что вышло из попытки пророка следовать божьей воле и выполнить свою миссию... Пророку ничего не остается, как „посыпать главу пшлом“ и снова бежать в ту пустыню, из которой извел его Пушкин... „Пророк“ — последнее произведение Лермонтова. С Пушкиным начал он свое литературное поприще, с Пушкиным же и закончил его».<sup>3</sup>

Вспомним образ Пушкина в стихотворении «Смерть поэта», созданном за год до «Поэта». С трагической силой Лермонтов пишет о том, что Пушкин погиб «оклеветанный молвой», был жертвой коварства «насмешливых невежд», раздувавших пожар «для потехи».

Итак, мысль об осмеянном поэте объединяет все три стихотворения. В «Смерти поэта» центральный образ прямо связан с личностью Пушкина, в «Пророке» — с его творческими традициями. По-видимому, и в «Поэте» Пушкин явился прототипом того титанического образа, который Лермонтов противопоставляет измечавшим современным стихотворцам. Если это так, то сон поэта в символической форме повествует о гибели главы русской литературы.

Возможность подобного истолкования подтверждается другими строками произведения. Рассмотрим следующее сравнение: стих поэта звучал, «как колокол на башне вечевой Во дни торжеств и бед народных». Подобное соотнесение творчества писателя со звучанием вечевого колокола отнюдь не общее место поэзии 30-х годов. Образ глубоко оригинален. По-видимому, до Лермонтова близкие строки маявились лишь однажды:

Наш депутат на Европейском вече; —  
Ты — колокол во славу россиян!

В этих строках мы находим и вече, и колокол. А адресованы они автором — Степаном Шевыревым — поэту, имя которого указано в заглавии: «Послание А. С. Пушкину». Итак, здесь с вечевым колоколом сравнивается именно Пушкин.

Показательна близость многих элементов образной структуры произведений Шевырева и Лермонтова. Шевырев пишет, что «из всех родимых звуков» только пушкинские «теснятся в грудь неотразимой силой» (ср.: «звук твоих могучих

Н. Л. Бродский. 1) Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов. В кн.: Венюк М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пгр., 1914, стр. 70; 2) М. Ю. Лермонтов. Биография, т. 1. Гослитиздат, М., 1945, стр. 85—86, 183, 186; М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в пяти томах (редакция текста и комментарии Б. М. Эпхенбаума), т. I. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 423—427, 478, т. II, стр. 198.

<sup>2</sup> В. И. Коровин. Проблема поэта и поэзии в лирике Лермонтова 1837—1841 годов. В кн.: Русская литература XIX века. Под ред. Ф. М. Головенченко. М., 1959, стр. 42.

<sup>3</sup> Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1, стр. 416. Д. Д. Благой также указывает на реминисценции «Пророка» Пушкина в поэмах Лермонтова «Боярин Орша» и «Мцыри» (там же, стр. 370).

слов»), для него Пушкин — «избранник божества» (ср.: «как божий дух»), «русских дум орган» (ср.: «отзыв мыслей благородных»). Шевырев зовет Пушкина принести на европейский «пир» просвещения «сосуд задравный» от племени России (ср.: «чаша для пиров»).

Необходимо отметить, что близость образов Лермонтова к строкам Шевырева нигде не переходит в тождество. Особенно переосмыслен образ вечевоего колокола. Сам Шевырев, видимо, чувствовал, как удачна эта деталь, и повторил ее еще раз — в концовке стихотворения. Но его «вече» — европейское, символ мирового культурного наследия, а «колокол» — Пушкин — «депутат» от русской поэзии. Лермонтов же возвращает образу его декабристское звучание, связанное с темой повгородской демократии.

Это переосмысление было настолько коренным, что не в шевыревской, а именно в лермонтовской трактовке образ «поэт — вечевой колокол» вошел в народное сознание и как крылатое выражение живет до наших дней.

Стихотворение Шевырева было напечатано в альманахе «Деница» на 1831 год (стр. 107—114), изданном Михаилом Максимовичем — учителем Лермонтова по папиону. В этой книжке впервые были опубликованы четыре произведения самого Пушкина. Хотя бы поэтому Лермонтов неизбежно должен был познакомиться с альманахом.

### ИРОНИЯ В ДВА АДРЕСА

В своей статье о «Тамбовской казначейше» Лермонтова Э. Г. Герштейн удачно показала содержащиеся в поэме отклики на журнальную полемику 1836 года.<sup>4</sup> Иронически относившийся к нападкам Булгарина на Пушкина, Лермонтов демонстративно подчеркивает в тексте поэмы связь с «Евгением Онегиным», «Домингом в Коломне», «Моей родословной».<sup>5</sup>

Э. Г. Герштейн убедительно сопоставила обращения к Пушкину издательские слова Булгарина из рецензии на первый том «Современника»: «Будьте народным поэтом, и публика не будет равнодушна к поэзии. Ни собственные имена, ни сказочная форма не составляют народности: теперь надобно более, нежели одной музыки в языке, чтобы приковать читателей к поэзии. Давайте действия, давайте страстей, — поэзия воскреснет», — с последней строфой поэмы, в которой Лермонтов иронизирует над Булгариным и читателями этого типа: «Вы ждали действия? страстей?»<sup>6</sup>

То, что ирония Лермонтова целила именно в Булгарина, травившего Пушкина, можно подтвердить еще одним сопоставлением, на которое Э. Г. Герштейн не указывает. Фактически зачеркивая поэму «Руслан и Людмила» и сказки Пушкина, Булгарин в приведенной выше цитате пишет, что «сказочная форма» не составляет народности. В ответ Лермонтов дважды насмешливо подчеркивает, что пишет именно сказку: «Прошу послушать эту сказку» (в «Посвящении»), «И вот конец печальной были, Иль сказки — выражусь прямой» (в заключительной строфе). Кстати, Пушкин в концовке «Графа Нулина» также называл свою поэму сказкой.

Итак, в последней строфе поэмы полемически направлены против Булгарина не только строчки: «Признайтесь, вы меня бранили? Вы ждали действия? страстей?», — но и предшествующее им рассуждение о были и сказке.

Менее ясны намеки в следующих стихах: «Повсюду нынче ищут драмы, Все просят крови — даже дамы». А ведь эти строки вызваны, видимо, тоже конкретным поводом.

Глубже понять их, думается, поможет обращение к стихотворению Степана Шевырева «Партизанке классицизма». Романтик Шевырев обращается к даме, все еще живущей в «классической неволе»:

... Не любит мирный гений твой  
 Моих стихов кровопролитных.  
 Тебя еще пугает кровь,  
 Тебя еще пугают раши...  
 ... Да не полюбишь никогда  
 Моих стихов, облитых кровью...

<sup>4</sup> Э. Герштейн. «Тамбовская казначейша». «Литературное наследство». т. 58, 1952, стр. 401—405.

<sup>5</sup> Традиции Пушкина в «Тамбовской казначейше» рассмотрены в следующих работах: В. В. Томашевский. Поэтическое наследие Пушкина (в кн.: В. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 393—395); М. Т. Ефимова. Традиции Пушкина в реалистических поэмах Лермонтова (в кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 44—56); Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин, стр. 387. Укажем также на намеренную переключку с Пушкиным в строфе 15 («как птичка божия он жил») и использование пушкинского образа орла-узишка в строфах 41—42.

<sup>6</sup> Э. Герштейн. «Тамбовская казначейша», стр. 404.



От этого стихотворения и мог отталкиваться Лермонтов. Оно было напечатано в популярном альманахе А. А. Дельвига «Подснежник» в 1829 году.<sup>7</sup> Именно в этом году Лермонтов особенно интересовался творчеством Шевырева и даже изобразил его, как показал И. Л. Андроников, в стихотворении «Романс».<sup>8</sup>

Тогда Шевырев был еще в числе передовых критиков, Булгарин нападал на него. Теперь же ситуация совершенно изменилась. Булгарин и Шевырев практически вместе нападали на Пушкина. Булгарин соглашался признать у Пушкина только «музыку в языке», Шевырев отказывал Пушкину в глубине мысли и противопоставлял ему «поста мысли» Бенедиктова.

Поэтому Лермонтов, направляя сатирическую стрелу в Булгарина, попутно задел и Шевырева, иронически намекнул на то, что теперь, когда продолжатели реалистического творчества Пушкина «слыгут староверами», настало благоприятное время для Шевырева и подобных ему.

П. И. ГРИБУШИН

## ЕЩЕ РАЗ О НЕОСУЩЕСТВЛЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА

В «Ученых записках» Московского областного педагогического института им. П. К. Крупской опубликована работа Л. Н. Осмаковой «Неосуществленный исторический роман Тургенева о Никите Добрыньине-Пустосвяте».<sup>1</sup>

В свое время в названной сходным образом статье «Неосуществленный исторический роман Тургенева»<sup>2</sup> автор этих строк попытался на основании косвенных данных реконструировать замысел романа о вожде мятежа раскольников в конце XVII века. Выводы этой статьи резюмировались следующим образом: «... в историческом романе о Никите Пустосвяте Тургенев намеревался изобразить мятеж раскольников, „бессмысленный и беспощадный“, возглавляемый темными, невежественными, фанатичными и тираническими руководителями, обладающими огромной силой воздействия на народ и преследующими в своем стремлении к старому реакционные цели, осуществление которых угрожало бы правильному развитию и даже существованию русского государства... Картина раскольниковей смуты, с одной стороны, и картина воспитания юного Петра — будущего просвещенного монарха и „спасителя“ России — должны были приводить к утверждению дорогой для Тургенева идеи о том, что „нет другого спасения, как идти по пути, указанному нам Петром Великим“».

Мы не имеем здесь возможности излагать нашу аргументацию; интересующиеся могут найти ее в статье. Заметим только, что такое заключение было сделано на основании изучения, во-первых, писем Мериме к Тургеневу, содержавших отклики на замысел русского писателя (соответствующие письма Тургенева к Мериме утрачены), во-вторых, высказываний Тургенева 60—70-х годов о расколе и раскольниках и, наконец, — образов старообрядцев и сектантов в его художественных произведениях. Все это было соотносено с общественной позицией писателя.

Статья наша хорошо известна Л. Н. Осмаковой: она неоднократно ссылается на нее, а также излагает ее содержание в другой своей работе, опубликованной в тех же «Ученых записках», — «К истории изучения незавершенных произведений и неосуществленных замыслов И. С. Тургенева».<sup>3</sup> Однако в противовес нашим выводам Л. Н. Осмакова выдвигает новую концепцию. Она утверждает, что замысел исторического романа был связан с «поисками положительного героя» и, «освещая один из моментов тургеневских раздумий об идеале общественного деятеля, является своеобразным и качественно новым звеном в системе произведений и замыслов писателя, посвященных проблеме „героической личности“». «На какое-то время образ бунтаря в ряде показался ему (Тургеневу, — Ю. Л.) именно той героической личностью, которая воплощает в себе мечты и чаяния народные и способна к борьбе за него». «... Личность Никиты Пустосвята, оцепеневшая от хаоса

<sup>7</sup> «Подснежник», СПб., 1829, стр. 167—169.

<sup>8</sup> М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в пяти томах, т. I, стр. 423—425. Здесь же (стр. 426) отмечено, что первая строка «Романса» («Коварной жизнью недовольтный») напоминает начало «Надежды» А. Подольского («Бесплодную жизнью недовольтный»), опубликованной в том же альманахе «Подснежник».

<sup>1</sup> «Ученые записки Московского областного педагогического института им. П. К. Крупской», т. 186, Русская литература, вып. 11, 1967, стр. 197—208 (далее: «Ученые записки»).

<sup>2</sup> И. С. Тургенев (1818—1883—1958). Статьи и материалы. Орловское книжное изд., 1960, стр. 96—131.

<sup>3</sup> «Ученые записки», стр. 191—193.

случайностей, преобразовалась бы под его пером в образ народного печальника, беспокойного и целеустремленного борца, который, „не убоявшись меча и сруба“, всецело и бескорыстно отдается служению своему идеалу.<sup>4</sup>

Эта эффектная концепция, однако, ипшак в работе Л. Н. Осьмаковой не доказывается, а просто декларируется. Более того, автор игнорирует все замечания Тургенева в письмах и художественных произведениях о расколе и раскольниках, свидетельствующие о его глубоко отрицательном отношении к ним. Л. Н. Осьмакова даже не упоминает о том, что незадолго до того, как Тургенев сообщил Мериме о своем замысле (в марте—апреле 1868 года), в письме к Герцену от 13(25) декабря 1867 года он характеризовал старообрядчество как «глушь, и темь, и тиранию».<sup>5</sup> Характерно, например, что, говоря о восхищении Тургенева языком «Жития» протопопа Аввакума, о чем сообщает в своих воспоминаниях А. Н. Луканина (ошибочно названная Лукониной), Л. Н. Осьмакова умалчивает о начале его суждения: «Груб и глуп был Аввакум, порол дичь, воображал себя великим богословом, будучи невеждой...»<sup>6</sup>

Л. Н. Осьмакова поступает довольно просто. Она характеризует деятельность раскольника Никиты, опираясь на капитальное историко-биографическое исследование И. Румянцева «Никита Константинов Добрынин («Пустосвят»)» (Сергиев посад, 1916), затем вспоминает известную статью Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» и пишет: «Большие и малые происшествия жизни раскольничьего вождя иногда настолько органично сливаются с тургеневской концепцией героической природы, влетааясь в его рассуждения о сервантесовском герое, что невольно наводят на мысли о том, что в образе Никиты воображению писателя рисовался некий русский собрат Дон-Кихота».<sup>7</sup> Как ни заманчиво такое сближение, оно остается в области чистых предположений и ничем не доказывается, особенно если учесть, что Тургенев в 60-е годы не мог ознакомиться с монографией Ивана Румянцева, опубликованной спустя полвека.

Обнаружив, что Тургенев называл раскольников XVII века «революционерами»,<sup>8</sup> Л. Н. Осьмакова вложила в это слово современный смысл: передовые, прогрессивные деятели, действующие революционными методами, — и это, по-видимому, повлияло на ее истолкование тургеневского замысла. Между тем в словопотреблении XIX века это слово имело несколько иной смысл, оно могло означать всякого человека, стремящегося к государственному перевороту, независимо от того, какие цели этот переворот преследовал. Соответственно осмыслилось и слово «революция». А. Н. Пыпин, например, писал в своих воспоминаниях о «реакционной революции Виндштреца»<sup>9</sup> (в современном русском языке такое сочетание вряд ли возможно). В «Толковом словаре» Даля (1863—1866) «революция» получила объяснение: «Смуты государственные, восстание, возмущенье, мятеж, крамолы и насильственный переворот гражданского быта», а «революционер» — «смутчик, возмутитель, крамольник, мятежник». Поэтому, если Тургенев, противник революционных методов преобразования общества (по крайней мере, в современную ему эпоху), употребил слово «революционеры», это никак не означало положительного его отношения к деятелям, охарактеризованным подобным образом.

Основной порок работы Л. Н. Осьмаковой состоит не в ошибочном истолковании тех или иных явлений, а в том, что исследовательница, вопреки историческим фактам, выдает желаемое за сущее. Такой своеобразный литературоведческий волюнтаризм, подчас даже невольный (как, полагаем мы, в данном случае), к сожалению, еще встречается в некоторых работах.

Ю. Д. ЛЕВИН

<sup>4</sup> Там же, стр. 193, 206, 205.

<sup>5</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. VII, изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 14. Впрочем, Л. Н. Осьмакова без каких-либо оснований относит возникновение замысла исторического романа к середине 60-х годов и даже приписывает это мнение нам (см.: «Ученые записки», стр. 201), хотя в нашей статье замысел недвусмысленно отнесен к 1867—1868 годам (см.: И. С. Тургенев (1818—1883—1958), стр. 100, 106).

<sup>6</sup> «Северный вестник», 1887, № 2, стр. 56. Ср.: «Ученые записки», стр. 200.

<sup>7</sup> «Ученые записки», стр. 206.

<sup>8</sup> Мериме писал Тургеневу 24 апреля 1868 года: «Вы совершенно правильно сказали: раскольники 17 века были революционерами» (M. Parturier. Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev. [Paris, 1952], p. 182).

<sup>9</sup> А. Н. Пыпин. Мои заметки. М., 1910, стр. 209 (курсив мой, — Ю. Л.).

## О СТИХОТВОРЕНИИ НЕКРАСОВА «МОЛЕБЕН»

Стихотворение Н. А. Некрасова «Молебен» было напечатано в первом номере «Отечественных записок» за 1877 год в составе цикла «Последние песни» с пропуском 19-й и 20-й строк. В таком же виде стихотворение вошло в книгу «Последние песни» (СПб., 1877). По свидетельству Чешихина-Ветринского,<sup>1</sup> в архиве библиографа П. А. Ефремова, с которым Некрасов сблизился в 1873 году во время издания благотворительного сборника «Складчина», сохранился экземпляр «Последних песен», в котором восстановлены некоторые места, выброшенные или искаженные цензурой, в том числе 19-я и 20-я строки стихотворения «Молебен».

Вот эти стихи:

Об осужденных в изгнание вечное,  
О заточенных в тюрьму...

Нам удалось найти листы экземпляра «Последних песен» с автографом Н. А. Некрасова. Эти листы, содержащие в числе других стихотворений и «Молебен» с приписанными рукою Некрасова двумя недостающими строками, вложены в книгу «Стихотворения Некрасова» (1869, ч. 3—4), которая в настоящее время хранится в личной библиотеке ленинградки Л. А. Дяткиной. Последняя получила ее в подарок (с вложенными листками «Последних песен») в 1945 году от учительницы А. К. Николаевой. Дети Николаевой помнят, что у них дома был старый том стихотворений Некрасова, но как оказался в нем автограф поэта, они сказать не могут.

Чем объясняется отсутствие приведенных выше стихов в журнальном тексте и отдельном издании «Последних песен»? В цензурных делах о стихотворениях Некрасова «Молебен» не фигурирует,<sup>2</sup> а потому наиболее вероятным представляется предположение об автоцензуре. «Издавая „Последние песни“ в последний год своей жизни, брат выпустил из них все, что хоть сколько-нибудь могло быть поводом к столкновению с цензурой, относившейся к нему во время болезни крайне придирчиво. Он поместил только самое, по его мнению, невинное, боясь, чтобы книги не подверглись аресту», — писала сестра Некрасова А. А. Буткевич.<sup>3</sup>

В том «Стихотворения Некрасова», который получила Л. А. Дяткина, кроме листка с автографом поэта, была вложена записка:

«Для моих детей.

„Последние песни“ подарены Н. А. Некрасовым Федору Михайловичу в одно из последних его посещений. На странице 11 вписаны рукою Некрасова две недостающие строфы».<sup>4</sup>

При ознакомлении с этой запиской сотрудница рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР Б. Н. Капелюш без труда установила, что написана она рукою А. Г. Достоевской. «Федор Михайлович», упоминающийся в тексте, — несомненно Ф. М. Достоевский.

Как известно, отношения между Достоевским и Некрасовым складывались неровно. «Бедные люди» нашли в лице Некрасова восторженного читателя, он же познакомил Достоевского с Беллинским. Затем пути писателей надолго разошлись. Некрасовский «Современник» активно полемизировал с журналами Достоевского «Время» и «Эпоха». Живя в одном городе, писатели не встречались годами. Так, например, с момента возвращения Достоевского из-за границы (1871) на протяжении трех лет он ни разу не виделся с поэтом.<sup>5</sup> В апреле 1874 года Некрасов посетил Достоевского и пригласил его сотрудничать в «Отечественных записках».

Результатом этой встречи было появление романа Достоевского «Подросток» на страницах «Отечественных записок»; изменились и личные отношения поэта и писателя: «... муж передавал мне много из разговоров с Некрасовым, и я убедилась, как дорого для его сердца было возобновление душевных сношений с другом юности», — писала А. Г. Достоевская.<sup>6</sup>

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский отметил, что с «Последними песнями» он впервые познакомился, прочтя январскую книжку «Отечественных записок».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Бесплатное приложение к газете «День» (1913, № 354, 31 декабря).

<sup>2</sup> См.: А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой. Калининград, 1966, стр. 268—291 («Ученые записки Калининградского государственного педагогического института», вып. XIII).

<sup>3</sup> В. Евгеньев. Цензурные мытарства Н. А. Некрасова. «Русское богатство», 1913, № 8, стр. 210.

<sup>4</sup> Последнее слово — несомненная описка, следует читать «строки».

<sup>5</sup> См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. II. Изд. «Художественная литература», 1964, стр. 259.

<sup>6</sup> Там же, стр. 265.

<sup>7</sup> Там же, т. I, стр. 147.

В одно из своих посещений больного Некрасова<sup>8</sup> Достоевский, как явствует из публикуемой записки, получил в подарок от поэта экземпляр отдельного издания «Последних песен» с вписанными строками из стихотворения «Молебен».<sup>9</sup>

После смерти Достоевского его библиотека «распылилась»: «Часть книг разошлась по некоторым учреждениям, как Московский исторический музей или Школа имени Ф. М. Достоевского в Старой Руссе, другая часть смешалась с общей библиотечной семьи Достоевского, так что в настоящее время было бы крайне затруднительно выделить собственные экземпляры Федора Михайловича; наконец, по архивным материалам приходится заключить, что часть библиотеки — и, судя по некоторым данным, значительная — была распродана после смерти писателя».<sup>10</sup>

По-видимому, «Последние песни» находились в числе распроданных книг. И вот спустя много лет несколько листов из них попали к Л. А. Дяткиной и теперь оказываются в поле зрения литературоведов, позволяя внести интересные штрихи в биографии двух великих писателей — Некрасова и Достоевского.

В связи с «Молебном» следует, по-видимому, заново поставить вопрос о тексте стихотворения «Кузнец». Дело в том, что это посвященное памяти П. А. Милютина стихотворение первоначально состояло из четырех строф и кончалось четверостишием:

Вел ты недаром борьбу многолетнюю  
За угнетенный народ:  
Слышал ты рабскую песню последнюю,  
Видел свободы восход.

Написанное в феврале 1872 года стихотворение появилось в печати лишь в 1878 году — и без последней строфы. По указанию С. И. Попомарева, который основывался на письме к нему А. А. Буткевича,<sup>11</sup> эта строфа была отброшена самим поэтом.

Однако А. Б. Муратов, один из участников последнего собрания стихотворений Н. А. Некрасова, не доверяя свидетельству сестры поэта, ввел в текст издания «Библиотеки поэта» стихотворение в составе четырех строф.<sup>12</sup>

Такое решение вопроса вызывает сомнение. Четвертая строфа стихотворения «Кузнец» текстуально чрезвычайно близка концовке стихотворения «Молебен»:

О претерпевших борьбу многолетнюю  
И устоявших в борьбе,  
Слышавших рабскую песню последнюю,  
Молимся, боже, тебе.

Поскольку Некрасову обычно не свойственно автоцитирование, самоповторение, следует предположить, что А. А. Буткевич была права: четвертая строфа стихотворения «Кузнец» отброшена Некрасовым после того, как он в 1876 году закончил «Молебен» почти аналогичным четверостишием.

Кроме того, как справедливо замечает сам А. Б. Муратов, «в 1876 г. Некрасов оценивал роль Милютина иначе» (чем в 60-е годы, — *М. З.*), и это также могло повлиять на решение поэта. Во всяком случае вряд ли следует печатать последнюю строфу стихотворения «Кузнец» в основном тексте собрания стихотворений. Думается, что ее место среди ранних редакций и вариантов.

М. М. ЗАБОРЩИКОВА



<sup>8</sup> «Узнав, что Некрасов опасно болен, Федор Михайлович стал часто заходить к нему — узнать о здоровье. Иной раз просил ради него не будить больного, а лишь передать ему сердечное приветствие. Иногда муж заставлял Некрасова бодрствующим, и тогда тот читал мужу свои последние стихотворения... Вообще последние свидания с Некрасовым оставили в Федоре Михайловиче глубокое впечатление, а потому когда 27 декабря он узнал о кончине Некрасова, то был огорчен до глубины души. Всю ту ночь он читал вслух стихотворения усопшего поэта, искренне восхищаясь многими из них и признавая их настоящими перлами русской поэзии» (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, стр. 259).

<sup>9</sup> Ср. воспоминания А. Г. Достоевской: «...и тогда (речь идет об одном из последних посещений Достоевским Некрасова, — *М. З.*) Некрасов читал ему свои новые стихи, подарил Федору Михайловичу свои стихотворения...» (Из архива Достоевского. Письма русских писателей. М.—Пгр., 1923, стр. 45).

<sup>10</sup> Леонид Гроссман. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам, с приложением каталога. Одесса, 1919, стр. 15.

<sup>11</sup> См.: «Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 181.

<sup>12</sup> «... Гораздо вероятнее, — пишет Муратов, — что Некрасов не мог напечатать стихотворение полностью по цензурным причинам» (Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в трех томах, т. II, Библиотека поэта, большая серия, «Советский писатель», Л., 1967, стр. 694).

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Д. МУРАТОВА

## ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

### 1

К юбилею М. Горького вышла книга «Русская литература конца XIX—начала XX в. (Девяностые годы)».<sup>1</sup> Горький стоит в центре этого исследования как открыватель новых путей в литературе, как выразитель чаяний пролетариата. Центральное место основоположник социалистического реализма займет и в последующих томах коллективного труда, посвященных 1901—1907 и 1908—1917 годам.

Введение к «девяностым годам», написанное Б. А. Бялком, раскрывает обширный замысел. Это новая попытка создать «Историю русской литературы» дооктябрьского периода, освобожденную от старых ошибок и предвзятостей. Меняется и сам принцип раскрытия движения литературы.

Судить о том, как будет реализован этот замысел в целом, еще нельзя. Самое трудное впереди. Все более сложным, бурным и противоречивым становилось развитие литературы; все чаще будет обнаруживаться, как мало изучена она. Исследователям придется не столько подводить итоги, сколько разрабатывать целину. Остановимся лишь на некоторых общих вопросах.

Давно известно, что движение литературы не укладывается в точно обозначенные хронологические рамки. В их пределах могут зарождаться явления, не получившие еще отчетливых очертаний и потому относимые обычно к следующему периоду развития литературы. Второй том, видимо, осветит ряд проблем, лишь намеченных или обойденных в первом. В то же время не все явления безболезненно поддаются дробным хронологическим членениям. В связи с этим немало о периодизации, принятой в данном труде.

В эпоху ожесточенной классовой борьбы развитие литературы оказалось явственно обусловленным историческими сдвигами в жизни России, нарастающими и спадами революционного движения. Это обстоятельство позволяло сближать периодизацию литературного процесса с периодизацией исторических событий, фазы их развития в основном совпадают (назрелание буржуазно-демократической революции, революция 1905 года, годы реакции, новый революционный подъем, первая мировая война, февральская революция).

Такая периодизация лежит и в основе нового исследования, но в то время как в более ранних работах анализ литературы третьего этапа освободительного движения обычно начинался с анализа литературы 90—900-х годов (до 1905 года), в настоящем труде произведено более дробное деление. Чем это вызвано, редакторы, к сожалению, не объяснили; объем книги вполне позволял преодолеть обозначенные в ней хронологические рамки.

Бурный 1901 год был годом публикации произведений, которые могут рассматриваться в качестве предвестников новых идейно-эстетических сдвигов в литературе («Песня о Буревестнике», «Три сестры», «Огоньки»). Однако считать его новым рубежом в развитии литературы затруднительно. Многие литературные явления настойчиво требовали выхода за пределы девяностых годов. Очевидно, в связи с «хронологией» из книги фактически выпало творчество И. Бунина, характеризующее развитие определенной линии в литературе на рубеже двух веков; обедненным выглядит анализ первого этапа в развитии символизма, который в книге невольно превращен в слишком мирное литературное явление; главе «Революционный романтизм Горького» явно не хватает заключительного аккорда. Изъяты из пес «Песен» о Соколе и Буревестнике (они лишь упомянуты) — неоправданно. Подобные неоправданные усечения встречаем и в других главах.

<sup>1</sup> Русская литература конца XIX—начала XX в. (Девяностые годы). Изд. «Наука», М., 1968, 504 стр. В дальнейшем ссылки на страницы рецензируемых книг даются в тексте статьи.

Показать «литературу не как сумму индивидуальностей, а как процесс, имеющий объективные закономерности» (стр. 41), — такова задача, поставленная перед новой историей литературы. Для осуществления ее необходимо было тщательно проследить за эволюцией (нередко весьма сложной и противоречивой) как творчества многих авторов, так и отдельных литературных течений и объединений. Нельзя было избежать также соответствующего анализа позиций литературно-общественных журналов, литературных издательств и т. д.

С целью воссоздать целостную картину развития искусства слова в конце XIX — начале XX века в десятом томе «Истории русской литературы» (М.—Л., 1954), помимо персональных глав, были даны обзоры журналистики, критики и реалистической прозы.

Авторы рецензируемой книги отказались от подобного, довольно традиционного построения, прибегнув к новому эксперименту. Боясь, что крупные явления, определяющие литературное развитие, «потонут» в массе существенных, но все же не столь значительных фактов, исследователи посвятили свои статьи освещению лишь важнейших проблем и явлений, а другой материал включили в развернутую «Летопись литературных событий», замыкающую книгу.

Эксперимент этот интересен (мы еще остановимся на «Летописи»), но признать его удавшимся в данном случае невозможно. Горький не раз говорил об обязанности писателя извлекать из фактов их социальный смысл. Тем более это должен делать исследователь. «Летопись» собрала множество сведений, которые ни в какой мере «не обыграны» в разделе статей, и потому читатель невольно вынужден сам стать специалистом по изучению литературы XX века и по мере своих сил извлекать общественный смысл из весьма противоречивых фактов.

Для девяностых годов примечательно, например, стремление писателей определить свою идейно-эстетическую позицию. Они выступают с декларациями и трактатами, эти вопросы занимают большое место в их нерешенке и дневниках, всплывают дискуссии. В выступлениях этих немало противоречивого, в них хорошо отражена «суматоха эпохи», о которой говорил Горький. «Летопись» вобрала в себя подобный материал, но он не прокомментирован и не мог быть собран в силу хронологического принципа воедино. Прodelать же подобную работу самому читателю нелегко. Обе части — исследование и «Летопись» — органически не слились и потому декларативное заявление о желании показать литературный процесс в его целостности и противоречивости не получило в первой книге истории литературы своего выразительного воплощения. Несмотря на новое освещение ряда вопросов, она более традиционна и в отборе материала, и в своем композиционном строении, чем это кажется ее авторам. Очевидно, еще не раз придется искать наилучшие пути раскрытия литературных закономерностей.

В исследовании о девяностых годах вновь ставится вопрос о том, переживал ли русский реализм глубокий кризис в конце века. В статье «Пролетарская литература и ее роль в литературном процессе конца XIX — начала XX вв.», открывающей сборник «Русская литература XX века. Дооктябрьский период» (Цалуга, 1968), И. З. Баскевич утверждает, что советское литературоведение давно уже отбросило представление о кризисе (в смысле упадка или заблуждения) реализма в конце XIX столетия. Однако две почти одновременно вышедшие книги — моя (Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966) и С. М. Петрова (Реализм. М., 1964) — дали противоположную в этом плане оценку состояния литературы 1890—1900-х годов. Да и в том сборнике, где выступает Баскевич, по этому вопросу нет единого мнения. На книгу Петрова, считающего, что русский реализм на рубеже двух столетий переживал глубокие кризисные явления, которые привели к «ослаблению» принципов реализма даже в творчестве Л. Толстого, опирается в своей оценке литературы данного периода П. С. Бурлаков. Поэтому возвращение все к той же проблеме в рецензируемом труде о девяностых годах не является анахронизмом.

Конкретный анализ показал несостоятельность прямолинейных оценок литературы XX века, до недавнего времени бытовавших в ряде исследований и учебных пособий. Не выдержала проверку фактами и теория кризиса (в книге прослежена история ее возникновения и развития). Выступавшие в ее защиту искусственно обediaли литературу, не обращая внимания на новаторские искания писателей и нередко исключая из нее творчество крупнейших реалистов — Л. Толстого и А. Чехова: оно относилось обычно к предшествующему периоду. Нельзя не согласиться с замечанием Е. Б. Тагера, что «подобная хронологическая операция, возможная на бумаге, но — увы! — ничего не менявшая в живой истории, была необходима именно потому, что могучий взлет, а главное, новое качество реализма в творчестве этих титанов русской и мировой литературы начисто опровергивало тезис о закономерности кризиса и перерождения реалистической традиции в эпоху зарождения нового искусства социалистического реализма» (стр. 145).

Будем надеяться, что спор о кризисе, который, наконец, был переведен в ряды исследований из стадии голого теоретизирования в стадию конкретного изучения, теперь завершился и на смену ему придут более плодотворные споры.

Десяностые годы рассматриваются авторами исследования как новая фаза в развитии реализма. Литература в ее связях с исторической действительностью, обусловившей ее новаторское своеобразие, — одна из основных тем книги. Раскрытие ее, начатое в первой главе «Россия в 90-е годы» (В. А. Бялик), ведется вплоть до последней — «Революционно-пролетарская поэзия» (Б. А. Келдыш).<sup>2</sup>

Идейно-тематический анализ творчества писателей конца XIX — начала XX столетия давался уже не раз (С. Касторский, А. Волков и др.). Автор основной части книги Е. Б. Тагер пошел по иному пути, уделив главное внимание художественным задачам, которые решались крупнейшими литераторами конца века. Глава «Новый этап в развитии реализма» характеризует то новое, что проявилось в творчестве позднего Толстого и зрелого Чехова.

Вопросы мастерства, новаторские поиски писателей всегда стояли в центре исследований Тагера. В коллективном труде им сделано немало наблюдений, позволяющих рассматривать искания Толстого и Чехова не только как индивидуальные. Исследователь не дает детального анализа отдельных произведений этих авторов, его интересует общая целенаправленность их творчества, характерные особенности их художественной манеры.

Ощущение всеобщности кризиса, поразившего современное общество, в той или иной мере присущее многим прогрессивным литераторам, приняло у Толстого особо острые формы. Само время выдвигало перед художниками требование более решительно и открыто заявить о своем отношении к действительности. Толстовская критика «всей системы человеческих отношений в мире собственности» (стр. 98) обретает в эти годы огромную силу и размах.

Тагер ставит перед собою задачу показать, что преобразование языка искусства и методов реалистического письма в конце века явилось «не просто „итогом“ длительно эволюционировавшей традиции, а свидетельством о не известных ранее „открытиях“, обусловленных бурной диалектикой предреволюционного этапа русской истории» (стр. 145).

В числе достижений Толстого — новое строение сюжета и иной, чем ранее, метод раскрытия характера, усиление экспрессивности реалистического образа, акцентирование слова, «лишенного метафорической окраски». Особое внимание Тагер уделяет видоизменению типа авторских суждений. Особенности «авторского голоса» соотносятся одной из ключевых тем исследования. Открытия Толстого, сопоставленные с открытиями Чехова в области изображения человека и его среды, в целом идущими в русле художественных исканий Толстого, позволяют утверждать, что в развитии русского реализма действительно наступил новый этап.

В этой главе следовало бы рассмотреть и творчество В. Короленко, также исключавшееся ранее из литературного процесса конца XIX—начала XX века. Острое восприятие кризисности современной жизни роднит его с Чеховым и Толстым, есть также общность в их художественных исканиях; различие же в тональности произведений, вызванное у Короленко более отчетливым пониманием того, что народные массы пробуждаются, позволяло еще сильнее подчеркнуть многообразие реалистического искусства в конце века. Обоснование места Короленко в литературном движении эпохи, сделанное в главе «Проблемы реализма и натурализма», не кажется убедительным. Исследователи явно недооценили значение творчества Короленко для этого времени.

Качественно новым художественным открытием, которое привнес позднее к возникновению нового художественного метода, посвящена глава «Революционный романтизм Горького». Это прежде всего новая концепция человека как активного деятеля, могущего победить социальное зло. Отсюда то огромное внимание, которое Горький уделял теме активности и пассивности (Человек и Судьба), отсюда и та поэтизация творческой воли, что легла в основу его романтизма. Тагер справедливо пишет, что романтическая поэтика молодого автора «не являлась новаторским и стойким его завоеванием» (стр. 226), более важно было стремление героизировать человека с целью «выявления его подлинного существа и предназначения» (стр. 230). Горького интересовали прежде всего люди, стремящиеся порвать страшные пути жизни.

Как и в главе о Толстом и Чехове, исследователь уделяет значительное, хотя и недостаточное, внимание художественным особенностям раннего горьковского творчества и прежде всего — романтической патетике, эмоционально-лирической окраске произведений, своеобразию звучания авторского голоса и т. д.<sup>3</sup>

Несколько разочаровывает конец главы (Горький-романист). Книга, посвященная литературному процессу девяностых годов, должна была сказать не

<sup>2</sup> Глава эта восходит к книге В. А. Келдыша «Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. Горький и русская революционная поэзия» (изд. «Наука», М., 1964. 238 стр.).

<sup>3</sup> В главе о Толстом и Чехове Тагер говорит о поисках более экономных художественных средств как одной из примечательных особенностей реализма конца века. В этом же плане следовало бы рассмотреть, например, тяготение Горького к афоризму: он играет большую роль как в раскрытии авторской позиции, так и

только о судьбах очерковой литературы, что сделано, но и о судьбах большой формы, романа. Вопрос этот затронут во вступительной статье Бялика, очевидно, в связи с этим Тагер не считал нужным возвращаться к нему. Однако там он только затронут, а в других главах ему не нашлось места. Видимо, в главе о Горьком же следовало сказать о подлинном герое эпохи, которого начали искать писатели девяностых годов.

К главе о Горьком органически примыкает глава «Революционно-пролетарская поэзия». В упоминавшейся выше статье И. З. Баскевич возражал против обозначения в ряде книг пролетарской поэзии от эстетических исканий передовой литературы и недооценки ее в целом. В исследовании о девяностых годах этот недостаток преодолен, Келдыш показывает, что пролетарская поэзия, ставшая заметным явлением в литературе, была нова по тематике («впервые в русской политической поэзии рабочий класс был провозглашен основным субъектом истории» — стр. 247) и историческому оптимизму, резко отличавшему ее «от ближайшей демократической традиции» (стр. 249).

Обновление революционного романтизма оба исследователя — и Тагер, и Келдыш — связывают, с одной стороны, с творчеством Горького, а с другой, — с творческими исканиями пролетарских поэтов.

Наиболее спорна в книге глава «Проблемы реализма и натурализма». Термин «натурализм» — один из наименее проясненных в литературоведческой терминологии и, подобно термину «кризис», употребляется в совершенно различных значениях. Тагер предлагает рассматривать натурализм не «как программно заявленную о себе» школу, а как художественное направление внутри реализма, «обусловленное реальными историческими факторами, конструктивно целостное и не обязательно совпадающее с теоретическими декларациями, которые в ряде случаев могут и вообще отсутствовать» (стр. 149). Это реализм, постигающий мир и историю путем скрупулезного исследования различного рода подробностей.

Русская литература не знала натурализма как школы, говорит Тагер, но наличие его было ощутимо. В духе золотской натуралистической программы писал свои романы П. Боборыкин, не избежал золотизма и Д. Мамин-Сибиряк. Подобные проявления натурализма давно уже отмечены в историях русской литературы, новое — в расширении Тагером его владений в конце века. Возникновение «сходного» художественного направления, перекликающегося «с важнейшими тенденциями золотизма» (стр. 151), связывается исследователем с крахом целостного народнического мировоззрения, когда писатели-демократы, близкие к народничеству, обратились к детальному изучению общественно-экономических явлений, свидетельствующих об укреплении капитализма на русской почве.

В органическом соединении художественных и научно-публицистических задач, особенно наглядно проявившемся в творчестве Г. Успенского, Тагер видит нечто близкое к золотизму. «„Экспериментальному роману“ Золя, — пишет он, — в России соответствовал „экспериментальный очерк“ Успенского... Предметом художественного изображения становится сам процесс общественной жизни, слои и пласты общественной деятельности, раскрываемые в примерах и иллюстрациях» (стр. 152).

Этюд Тагера показывает, как не прост вопрос о натурализме в его русском варианте, но вместе с тем вопрос этот не прояснен до конца. В. В. Буш, изучавший литературное народничество 70—80-х годов, предлагал именовать новое направление в реализме «натуралистической социографией» или «литературным натурализмом». Понятие это, распространенное и на творчество Г. Успенского, однако, не вошло в научный оборот. Особенности реализма Успенского не позволяли изучающим его творчество связать созданный им очерк с золотизмом. К тому же нельзя забывать — близость к жизни и исследование ее является наиболее примечательной чертой очерка как жанра, обозначившейся в нем до возникновения золотизма.

Выводы, к которым пришел Тагер, требуют как более широкого литературоведческого обоснования, так и более отчетливого выявления золотизма в русском «исследовательском» очерке. В главе указано на своеобразие натуралистических тенденций в России — они приобрели здесь «другой характер и окраску» (стр. 151), по это положение, по существу, не раскрыто. Не освещены, к сожалению, и споры о натурализме, которые велись на страницах печати девяностых годов.

Развитие реалистической литературы конца века (фактически вся литература, за исключением Толстого, Чехова и Горького) рассматривается Тагером в основном в русле «реалистического движения, начало которому было положено „экспериментальным очерком“ Г. Успенского» (стр. 152). Социологический аспект в литературе той поры, подчеркиваемый исследователем, действительно был очень силен, но нельзя не замечать и других тенденций. Помимо воздействия Успенского, в девяностые годы не менее сильно проявились тургеневско-чеховские традиции.

в обрисовке характера героев. Порцаемая критикой 90—900-х годов, эта особенность стала основой для горьковского творчества. Не обращено также внимание на повизну горьковского пейзажа, отмеченную всей критикой девяностых годов.



Особенно не повезло будущим знаньевцам, которым в книге не уделено большого внимания. Тагер пишет, что их близость к Успенскому не была узко-стилевой и жанровой, к тому же близость эта была осложнена не только влиянием Толстого и Чехова: «печать самых разнообразных творческих индивидуальностей явственно сказывается в их художественной практике» (стр. 152).

Что же осталось на долю самих знаньевцев? Неужто Горький вскоре возглавил отряд посредственности? Следует вспомнить, что в девяностые годы Вересаев создал новый тип социально-публицистической повести (он принадлежал к числу писателей, наиболее интересных в начале своего пути), что усиление лиризма, характерное для новеллистики конца века, наиболее ярко проявилось в произведениях Бунина, и т. д. Не пора ли и здесь нарушить старую традицию и заново проанализировать творчество писателей, вступивших в «большую» литературу в девяностые годы?

В 1940—1960-е годы символизму как литературному течению уделялось мало внимания. Поэтому особый интерес вызывает глава «Возникновение модернизма», в которой дана характеристика идейной и художественной позиции символистов и освещено отношение (преимущественно отрицательное) к новой литературной школе современных критиков и писателей (Л. Толстой, М. Горький). Показаны и непосредственные предшественники символистов — К. Случевский и К. Фофанов.

Термины «символизм», «декадентство» и «модернизм» также не уточнены в наших исследованиях и нередко употребляются как синонимы. Тагер делает попытку утвердить их в качестве самостоятельных. Модернизм рассматривается им как понятие видовое, объединяющее определенные типы литературных течений, декадентство как особое восприятие мира, а символизм как первое модернистское течение в России.

Напоминая, что «идейно-художественные сдвиги в творчестве поэтов-символистов», отразившие кризис, потрясший буржуазное общество, связаны прежде всего с первой русской революцией, Тагер называет девяностые годы «наиболее „декадентским“ периодом в истории русского символизма» (стр. 209). Но в конкретном анализе творческой практики «старших» символистов исследователь оказался необычайно скуп. Особенно пострадал К. Бальмонт, который в отличие от других символистов пользовался широкой популярностью именно в эти годы.

Несмотря на декларативные заявления, общественная позиция Бальмонта все же не совпала с позицией других символистов,<sup>4</sup> и в этом плане его сборник «Горящие здания» (1900) заслуживал особого рассмотрения. О «Горящих зданиях» в «Летописи литературных событий» дана сводка отрицательных отзывов современников, но она мало обогащает читателя, так как подобные хрестоматийные подборки в свою очередь требовали соответствующих пояснений.

Слишком бегло сказано и о новаторстве Бальмонта как поэта. Он несомненно заслуживал большего внимания, чем Случевский и Фофанов. Более широкого освещения требовала и поэтика символизма, ей уделен лишь один абзац (стр. 212).

Не освещен также ряд проблем, характерных для первого этапа становления символизма. Так, например, во введении, проследившем развитие литературы до Октября, и в первой главе говорится об усилении романтизма в литературе конца века и связи этого явления в реализме с началом общественного подъема. Бялик справедливо замечает при этом, что не существовало единого романтического течения («неоромантизма»), включающего в себя творчество раннего Горького и ранних символистов (стр. 52).

Родство романтизма реалистов и символистов наиболее выразительно было подчеркнуто в «Русской литературе XX века» (М., 1914) под редакцией С. А. Венгерова. Он провозгласил психологическое единство «общественника, марксиста» Горького и «индивидуалиста» Бальмонта. В настоящее время эта точка зрения в новом облике воскрешена в работе М. Дрозды «Модернизм, авангардизм и А. М. Горький», который считает, что для всего поколения конца XIX—начала XX века характерна одна и та же «дуалистическая концепция человека и мира, их разъединение».<sup>5</sup>

В силу живучести подобных взглядов недостаточно сказать, что они «ложны». Необходимо было не только выявить сущность революционного романтизма, что успешно сделано в главах о Горьком и революционно-пролетарской

<sup>4</sup> Пользуясь случаем исправить ошибку, вкравшуюся при публикации писем К. Бальмонта в «Литературном архиве», т. V (М.—Л., 1960, стр. 413), вышедшем под моей редакцией. В пачке писем поэта к Л. Н. Вилькиной (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 39, оп. 3, № 823) хранилось письмо от 5 ноября 1905 года с неотчетливой подписью (начальные буквы имени и фамилии). Дальнейшее изучение почерков показало, что письмо написано Н. Бердяевым. Таким образом, резкий отзыв о горьковских «Заметках о мешанстве», опубликованных в газете «Новая жизнь», в которой сотрудничал и сам Бальмонт, поэту не принадлежит.

<sup>5</sup> VI Mezinárodní sjezd slavistů v Praze. 1968. Resumé přednášek, příspěvků a sdělení. Praha, 1968, стр. 242.

поэзии, но и романтизма символистов, о котором в статьях Тагера и Бялика лишь упомянуто. Тогда и читатель смог бы убедиться в неправомерности объединения несовместимых явлений, хотя порою в них можно усмотреть общее «вечные времена».

Итак, в первом томе новой истории литературы конца XIX—начала XX века пересмотрен целый ряд спорных или ложных положений, выдвинуты новые аспекты рассмотрения литературного процесса, охарактеризованы основные изменения в художественной структуре критического реализма, освещены новаторские искания Горького. Все главы написаны живо, порою полемично, и читаются с большим интересом.

И все-таки книга оставляет чувство неудовлетворенности. Это скорее очерки о литературе на рубеже двух веков, а не ее история. Слишком многое (в том числе критика и журналистика, в которых было немало нового) оставлено за пределами исследования, не достигли необходимой соразмерности и отдельные части его.

В этой связи вернемся еще раз к «Летописи литературных событий». (1892—1900 годы), составленной М. Г. Петровой. Она огромна, листаж ее значительно превышает листаж раздела статей. При всей несомненной полезности этой работы в целом такая непропорциональность в соотношении частей — исследования и подсобного материала — неоправданна. Справочный материал да и тому же в «сыром», лишенном исследовательского обобщения виде и потому, как говорилось выше, не восполняет в достаточной мере пробелов в освещении литературного движения конца века.

Жанр данной «Летописи» оказался гибридным. Это и «Летопись» в ее чистом регистрационном виде (в таком-то году, в таком-то месяце случилось то-то), и монтаж цитат из критических статей по тому или иному поводу, и справки о критических откликах на то или иное произведение.

Хрестоматийный монтаж при этом явно преобладает над испытанным средством научной информации — аннотацией, которая, несмотря на свою краткость обычно шире раскрывает содержание регистрируемых статей и книг, чем выхваченные из них цитаты. Необходимо отметить, что составительница отлично владеет мастерством составления аннотации (см., например, справки об откликах печати на коллективные сборники символистов или же справку о полемике Е. Соловьева с Н. Михайловским и А. Скабичевским (стр. 440—441)), но почему-то пренебрегает ими, как бы забывая о том, что краткость — основное достоинство любого вида библиографической работы. Встав на путь составления таких справок, можно было бы сильно сократить «Летопись» без всякого ущерба для читателей (число самих явлений, зарегистрированных в ней, не так велико).

Во введении к книге говорится, что «Летопись» должна дать «общую „картину мнений“ — в той мере, в какой они отразились в литературной жизни» (стр. 44). «Летопись» выполнила поставленную перед ней задачу не полностью: материал собран, но «картина» еще не воссоздана.

М. Г. Петрова злоупотребляет к тому же демонстрацией и известного материала. Нет надобности приводить большие цитаты из писем крупнейших писателей, которые вошли в их собрания сочинений (Чехов, Толстой и др.). Они легко находимы.

В то же время нельзя не посочувствовать отсутствию сведений о неопубликованных и опубликованных письмах и дневниках других авторов, в свою очередь раскрывающих их литературно-общественную позицию. Подобный, менее доступный читателю материал в «Летописи» представлен случайно, хотя он весьма ярко раскрывает несхожесть мнений.

Не следовало давать и большие критические подборки об известнейших произведениях («Фома Гордеев», «Воскресение», «Чайка» и др.). Их полезнее было бы заменить краткими обобщающими сводками.

М. Г. Петрова избегает выступать в роли комментатора литературных явлений, между тем жанр «Летописи» нередко настойчиво требовал этого. Так, в рубриках «Итоги литературного года» систематизированы итоговые, преимущественно газетные, отклики печати девяностых годов, но, к сожалению, не приведены наблюдения самой составительницы. Они могли и должны внести в эти итоги значительные поправки.

Думается, что в следующих томах «Русской литературы конца XIX—начала XX вв.» принципы составления «Летописи» должны быть значительно пересмотрены. Избранная библиография всегда имеет свой «сюжет», в ней звучат свои «лейтмотивы». Иными словами, она должна быть хорошо организована. Только тогда «Летопись» сможет стать органической частью коллективного научного труда, дополняющей то, что в нем сказано. Преувеличивать ее возможности не следует: библиография и хрестоматия не могут заменить собою исследования.

Для последнего десятилетия характерна организация межвузовских научных конференций, нередко завершавших свою плодотворную работу изданием различного рода «сборников» и «трудов». Вначале это был смотр научных сил, demonstra-

ция достижений отдельных литературоведов. Сейчас, и это наиболее ценно, ставится и вторая задача — объединить сотрудников различных вузов вокруг изучения литературного процесса определенных периодов или же некоторых проблем.

Подобные, более узкие конференции несомненно содействуют и более углубленному изучению самой литературы. Примечателен в этом плане сборник «Русская литература XX века. (Дюктябрьский период)»,<sup>6</sup> в основу которого легли доклады, прочитанные в 1967 году на межвузовской конференции в Калуге.

Литература этого времени (долгое время она рассматривалась главным образом в сопоставлении с творчеством М. Горького) начинает все более привлекать внимание исследователей. Многие вопросы, волнующие литературоведческую мысль, в том числе и вопрос о взаимодействии и противостоянии резко отличных в своих идейно-художественных устремлениях литературных течений, не могут быть решены без конкретного анализа творческой практики писателей.

И если при изучении символизма внимание литературоведов, как и ранее, привлекают в основном фигуры Блока и Брюсова, то среди реалистов, вступивших в литературу в конце 80-х—начале 90-х годов, исследователи особо выделяют, помимо Горького, фигуры Л. Андреева и И. Бунина. Происходит как бы новое открытие этих авторов.

Особенно много споров и противоречивых оценок вызывает сейчас наследие Бунина. Вопреки начальным представлениям, оно оказалось весьма сложным и спортивным прямым (а их немало) его истолкованиям.

В калужском сборнике Бунину посвящено три статьи, две из них написаны Н. М. Кучеровским, давно уже пристально изучающим творчество писателя. На этот раз он ставит перед собою задачу проанализировать концепцию жизни в лирической прозе Бунина конца 90-х—начала 900-х годов и охарактеризовать его литературную позицию в период вхождения в издательство «Знание», возглавляемое Горьким.

Вопросы эти, лишь мимоходом затронутые другими исследователями, весьма значительны, так как позволяют при соответствующем освещении их установить истоки художественного миропонимания Бунина и тем самым определить основные тенденции его дальнейшего творческого развития.

Анализ бунинского миропонимания ведется Кучеровским в связи с выявлением отношения писателя к декадентству. Вопрос этот одновременно поставлен и В. Н. Афанасьевым, который сделал на основании бунинских оценок поэзии символистов следующий вывод: «...отношение Бунина к декадентскому лагерю и, во всяком случае, к его видным представителям Бальмонту и Брюсову было в 90-е годы совсем не столь непримиримым, каким стало впоследствии и каким его неизменно изображают исследователи бунинского творчества».<sup>7</sup> Это подтверждалось выходом книги «Листопад» в символистском издательстве «Скорпион». Афанасьев устанавливает и некоторую общность настроений Бунина и Бальмонта, но в целом «влечение к декадентам» воспринимается им только как эпизод в творческой биографии Бунина: 1901 год знаменует уже, по его утверждению, разрыв дружеских связей с ними.

При изучении данной темы не следует забывать, что символисты вызывали в девяностые годы интерес у многих писателей, в том числе и у Горького. Когда в начале нового века идейно-эстетическая и общественная позиция символистов проявилась более отчетливо, ряд литераторов порвал отношения с ними, хотя и по разным мотивам. В 1901 году произошел и разрыв Горького с Брюсовым.

В отличие от Афанасьева Кучеровский считает близость Бунина к символистам органической. Она-то и определила, по его мнению, взгляд писателя на мир и задачи творчества. Исследователя интересуют переклички не только настроений, но и отдельных тем и образов в творчестве Бунина и символистов, которых он, подобно Афанасьеву, предпочитает именовать декадентами. Сближены и социально-философские позиции.

Кучеровский установил много интересных параллелей, позволяющих утверждать, что интерес Бунина к новой литературной школе действительно не был случайным. Однако возможность более полного и убедительного раскрытия литературно-эстетических и общественных взглядов Бунина в конце 90-х—начале 900-х годов оказалась неиспользованной Кучеровским в достаточной мере. Этому помешала, в первую очередь, неприязнь исследователя к изучаемому писателю. У него заранее сложилась концепция личности автора «Деревни» и «Жизни Арсеньева», в свете которой он и дает оценку произведений и критических высказываний Бунина, выбирая из них только то, что соответствует его собственной точке зрения. Так, например, явно преувеличивая с целью приблизить к декадентскому бунинский эгоцентризм, Кучеровский пишет, что в рассказе «Новая дорога» Бунин оправдывает отречение своего героя от России (стр. 87). Между тем никакого от-

<sup>6</sup> Русская литература XX века. (Дюктябрьский период). Сборник статей. Калуга, 1968, 292 стр. (Тульский гос. педагогический институт им. Л. Н. Толстого).

<sup>7</sup> В. Н. Афанасьев. И. А. Бунин и русское декадентство 90-х годов. «Русская литература», 1968, № 3, стр. 177.

речения в рассказе не происходит. Образ России не раз мелькает в нем как образ влекущий и заставляющий героя мучительно думать о ее судьбе. Герой признается, что, подобно многим, он ищет, хотя и беспомощно, правду и высшие радости «для себя и для других».

Не менее произвольно истолкован рассказ о переселенцах «На край света». Кучеровский не видит в бунинском произведении отражения народной трагедии в ее социальном смысле; по его мнению, здесь на первое место выдвинута трагедия мгновенности земного бытия людей и извечности человеческого горя. Это как бы зачин господствующих в дальнейшем тем. Однако текст рассказа противится однозначной трактовке. Не только в первой, но и в последующих редакциях Бунина не освободил свое произведение от «рудиментов» конкретно-исторической социальности, как утверждает исследователь (стр. 94, 96). Она сильна в нем. Не свободны от нее и другие цитируемые произведения.

Тяга Бунина к «извечным» темам смерти и неизбытности людских трагедий не означала отказа автора от социальной проблематики. В статье О. В. Сливцкой «Проблема социального и „космического“ зла в творчестве И. А. Бунина («Братья» и «Господин из Сан-Франциско»)» убедительно говорится об органической слиянности в художественном мышлении зрелого писателя восприятия мира с позиций «вечности» и «гражданственности». Основы такого восприятия несомненно были заложены в раннем творчестве Бунина, что и помешало современникам сблизить писателя с символистами, несмотря на сходство отдельных мотивов в их произведениях.

Символисты стремились отъединить себя от социальной жизни, это был один из пунктов их эстетической программы, — и тем самым оторваться от родной почвы. Примечательна заметка В. В. Розанова, приведенная в статье П. В. Куприяновского, в которой говорилось, что Гиппнус, Мережковский и Философов представляют «колонийку людей, заблудших в России», что они скорее «античные», а не русские люди (стр. 156). Такой отрыв от национальной почвы для Бунина конца 90-х — начала 900-х годов не характерен. Отдельные высказывания (Кучеровский особенно любит привлекать для доказательства своих утверждений более поздние, эмигрантские суждения писателя о своем творчестве) не подтверждаются самим творчеством. Во многих бунинских произведениях в той или иной мере затрагивается вопрос о будущем или прошлом России, судьбе деревни, характере русского крестьянина и т. п. Писатель никогда не мог, хотя и желал этого в отдельные периоды своей жизни, оторваться от подобных раздумий. Потому-то, несмотря на ряд интересных наблюдений и сопоставлений, Кучеровскому не удалось установить близость концепций жизни у Бунина и символистов. Стремление же к этому значительно ограничило анализ творческих исканий писателя. В данном случае более прав О. Михайлов, писавший: «Движение Бунина-прозаика от середины 90-х к началу 900-х годов проявляется прежде всего в расширении масштабов кругозора, в переходе от наблюдений над отдельными судьбами крестьян или мелкопоместных к обобщающим размышлениям».<sup>8</sup>

Наиболее справедливо и доказательно раскрыто Кучеровским становление исторических взглядов Бунина, его повышенное внимание к старой Руси, проявление которой он и искал прежде всего в настоящем. Многие в «Деревне» и «Суходоле» (сближение судеб мужика и барина, изображение связей с древней Русью) подготовлено бунинскими раздумьями на рубеже двух веков.

Предвзятая оценка бунинского творчества в конце века повлекла за собою и весьма неясную трактовку причин, побудивших писателя к сближению с Горьким.

О том, что представлял собою символизм в девяностые годы, говорит статья П. В. Куприяновского «Из истории раннего русского символизма. (Символисты и журнал «Северный вестник»)», использующая интересные архивные материалы. Автор преследует две цели — выявить, с одной стороны, основные черты раннего символизма, а с другой, — показать сложность позиции журнала, не принимавшего полностью философско-эстетическую программу символистов и в то же время ставшего как бы их творческой лабораторией (другие литературные журналы не допускали в то время символистов на свои страницы).

Оформление русского символизма как нового литературного течения Куприяновский, подобно другим исследователям, относит к середине девяностых годов, когда появились три выпуска «Русских символистов» и индивидуальные сборники К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Добролюбова, Ф. Сологуба и др. Статья Н. Мясного «Старинный спор» (1884) и его же кнжка «При свете совести» (1890), так же как и лекция Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1892), рассматриваются в качестве предвестия новых настроений и первых попыток теоретической разработки эстетической платформы.

Куприяновский значительно пополняет — в сравнении с Тагером — арсенал отличительных особенностей раннего символизма. Из них наиболее существенны

<sup>8</sup> И. А. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 476.

декларативная оторванность символистов от национальной почвы, нашедшая непосредственное отражение в их творчестве, и стремление погрузиться, отказавшись от откликов на социальные запросы жизни, в мир «вечных» тем и идей. Проявление и преодоление этих черт в дальнейшем позволяют отчетливо проследить за творческой эволюцией как отдельных поэтов, так и всего течения в целом.

Большое внимание в статье уделено вопросу об идейной неоднородности символистов. «Те два течения, — пишет Куприяновский, — символистов-мистиков и декадентов-индивидуалистов, которые характерны для символизма 900-х годов, существовали и в предшествующее десятилетие, хотя и в несколько других формах» (стр. 160).

Дружба-вражда редактора «Северного вестника» А. Волынского и символистов вызывалась различным отношением к философии Шопенгауэра (стр. 166) и Ницше. Как справедливо сказано в статье, «в крайнем индивидуализме символистов, в их дерзновенности и демонизме ницшеанского толка Волынский усматривал прямое отступление от идеализма и от христианской этики. Русские символисты — даже в момент паавысшего сближения с ними — расценивались им главным образом как декаденты, как поэты, лишь стоящие на путях к подлинному символизму — идеалистическому и религиозному искусству. Их искания красоты во зле и в личном начале он считал глубокими заблуждениями. Поэтому реальная поэтическая продукция русских символистов ставилась Волынским в большинстве своем весьма не высоко, и ко многому в их творчестве он относился скептически» (стр. 169).

Изучение раннего символизма, а также творчества М. Горького, Л. Андреева и других прозаиков конца века выдвигает настоятельную необходимость исследовать вопрос «Ницше в России». Надо выявить отношение к отдельным сторонам наследия Ницше в различных общественных кругах и в то же время показать борьбу с ним царской цензуры. Куприяновскому следовало бы отметить в своей статье, что «Северный вестник» не во всем чуждался Ницше. В настоящее время ряд молодых ученых (в том числе и автор настоящего сборника Ю. Бабицева) не обнаруживают, говоря о ницшеанстве, глубокого знакомства с данным вопросом, и это неблагоприятно сказывается на анализе творчества изучаемых ими авторов.

Ряд статей сборника посвящен выявлению романтического начала в литературе XX века, что свидетельствует о возросшем интересе к этому вопросу.

Изучающие творческий путь Куприна говорили о романтической струе в его произведениях, не подкрепляя сказанное соответствующим анализом. Л. П. Трифонова поставила перед собою задачу показать «бурную вспышку романтизма» (стр. 138) в творчестве писателя. Сделать это, однако, не удалось. В статье «Романтические тенденции в творчестве А. И. Куприна» произошло нередкое в нашем литературоведении отождествление жизненной романтики с романтизмом как литературным явлением. При этом реализм как бы лишился права на какую бы то ни было приподнятость тона, утверждение жизнелюбия и изображение неординарного героя или подвига. В связи с подобным обеднением реализма к произведениям с отчетливо романтической окраской причислены не только «Олеся», но и такие явно реалистические произведения, как «Поединок» и «Гамбринус» (герой «Гамбринуса» скрипач Сашка для большей убедительности наделен исследовательницей «титанической силой духа»).

Статья о Куприне — одно из ярких свидетельств запутанности вопроса об эволюции романтизма и его проявлениях в реалистической литературе конца XIX—начала XX столетия. Более отчетливо выявлены в литературоведении черты романтизма в творчестве отдельных символистов, что нашло отражение и в рецензируемом сборнике.

В полемической статье «„Незнакомка“ в творческой эволюции А. Блока» А. М. Микешин присоединился к тем, кто считает закономерным тяготение художников, порывающих с модернистской эстетикой, не к реализму, а к романтическим формам познания и отражения жизни» (стр. 193). «Незнакомка» обычно рассматривается как одна из первых попыток Блока преодолеть традиции символизма. Развертывая в этом плане анализ стихотворения (без достаточных оснований, на наш взгляд, именуемого балладой), Микешин устанавливает движение поэта к «прогрессивному (демократическому в своей основе и революционному по своим тенденциям) романтизму» (стр. 210). Шаг безусловно был сделан, но к революционному романтизму, однако, лежал еще долгий путь.

О том, как Блок показал измельчание в конце века романтического образа демона («Возмездие»), развенчанного самой жизнью, и вместе с тем создал новый демонический характер («Песня судьбы» и др.), отразивший мятежный дух нового времени, говорит статья И. Т. Крука «Образ демона в поэзии А. Блока».

Блоку посвящены также статьи П. А. Руднева «О стихе поэмы А. Блока „Двенадцать“». (Опыт смыслового анализа метрической композиции)» и В. А. Сапогова «Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока». В последней статье, рассматривающей лирический цикл как особую поэтическую структуру, устанавливаются столь широкие сцепления отдельных произведений, что возникает

возможность рассматривать любой авторский сборник стихов как своеобразный цикл. Тем самым, несмотря на ряд интересных наблюдений, проблема возникновения и эволюции лирических циклов в русской поэзии не углубляется, а снимается.

К сожалению, в сборнике не оказалось статей о творчестве малоизученных символистов. Пора охватить весь круг явлений, связанных с этим литературным течением; работы о Блоке начали изобиловать повторениями. Без новых предварительных исследований трудно приступить к созданию итоговой книги «Русский символизм», которая показала бы, чем вызвано его появление, расцвет и распад.

Привлекла внимание участников сборника и драматургия. «На путях отрицания реализма» — так названа статья Б. С. Бугрова об авторе «Жизни человека» и «Царя-Голода». Все еще идут споры — можно ли сблизить Андреева-драматурга с символистами или же он является зачинателем новой, экспрессионистской драмы. Бугров защищает последнюю точку зрения.

Интересны статьи, знакомящие с творческой работой писателей. Статья Ю. В. Бабичевой посвящена первой незавершенной пьесе Л. Андреева «Закон и люди», считавшейся ранее уничтоженной автором. Рукописи ее стали известны только в 1961 году. О нереализованных творческих планах С. Сергеева-Ценского говорится в статье Ю. Д. Анипкина «О переходных замыслах С. Н. Сергеева-Ценского 10-х годов. («Наклонная Елена», «Вера, Надежда, Любовь»)).

В начале сборника, нарушая хронологию, редакторы поместили (отдавая дань традиции 40—50-х годов) статьи К. Г. Петросова «Молодой Маяковский в литературной борьбе» и А. С. Карпова «Ранний Асеев».

В первой из них собран довольно большой материал о взаимоотношениях и полемике Маяковского и Игоря Северянина до и после Октября (приведены, в частности, неопубликованные заметки Северянина о Маяковском). Во второй дан анализ дооктябрьских сборников Асеева, воссоздающий путь овладения поэтическим мастерством и новыми темами.

Таким образом, сборник «Русская литература XX века» освещает большой круг вопросов, связанных с изучением прозы, поэзии, драмы и журналистики этой поры. Ряд статей при этом ценен наблюдениями, выходящими за пределы узко обозначенной темы. Так, например, статья Крука, раскрывающая значение демонических образов в творческой эволюции Блока, характеризует не только индивидуальное освоение лермонтовских традиций, но и эволюцию романтизма в литературе нового века. Статья Куприяновского воссоздает страницу из истории символизма и критики.

Нельзя не приветствовать появления подобных сборников. Создание полнокровной истории русской литературы XX века невозможно без предварительного изучения отдельных проблем.

Вместе с тем нельзя не пожалеть о мягкосердечии редакторов, не решившихся отказаться от публикации слабых статей-докладов. Таковы работы Е. Н. Евстафьевой с обзывающим заглавием «К. М. Станюкович и Д. Н. Мамин-Сибиряк в оценке А. М. Горького. (Из истории русского реалистического романа конца XIX—начала XX века)» и Н. С. Бурлакова «Некоторые особенности рассказа С. Н. Сергеева-Ценского». Разговор о сложных судьбах большой и малой формы в прозе XX века подменен здесь самыми общими суждениями. Евстафьевой, усвоившей уже не раз осмеянное представление о литературных влияниях, не удалось продвинуться вперед в сопоставительном анализе творчества Горького и Мамина-Сибиряка, а также доказать воздействие Станюковича на развитие Горького-романиста. Статья о Ценском, в которой сделана заявка на изучение жанра рассказа, в свою очередь представляет случайное сцепление отдельных, большей частью уже известных наблюдений.

### 3

Какое место занимает пролетарская поэзия в дооктябрьском литературном процессе и какую роль она играла в развитии общественного самосознания народа и становлении социалистического реализма — таковы вопросы, решаемые в книге Н. В. Осмакова «Русская пролетарская поэзия. 1890—1917».<sup>9</sup>

Воссоздать целостную картину литературного процесса XX века во всей его сложности и противоречивости историкам литературы еще не удалось. Не найдены еще принципы одновременного освещения огромного и разнородного материала. В то же время имеется немало удачных попыток изучения отдельных звеньев этого процесса. Книга Осмакова — один из таких опытов.

Основная задача его книги показать читателю развитие поэзии пролетариата в сопоставлении с общим развитием революционной и демократической поэзии конца XIX—начала XX века.

Новая книга как бы продолжает предшествующую работу Осмакова «Поэзия революционного народничества» (М., 1961), выявляя, какие темы и мотивы, а также

<sup>9</sup> Н. В. Осмаков, Русская пролетарская поэзия. 1890—1917. Изд. «Наука», М., 1968, 280 стр. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького).

наиболее примечательные стилевые черты политической лирики революционных народников были творчески освоены первыми пролетарскими поэтами. В книге В. А. Келдыша «Проблема дооктябрьской пролетарской литературы» также говорится об освоении традиций гражданской поэзии, но сделано это суммарно. Осьмаков раскрывает многообразие традиций, обращая основное внимание на воздействие ближайшей по времени поэзии революционного народничества, вольной поэзии и фольклора. Подобная расчлененность позволила более точно проследить за развитием или преодолением заимствованного. Так, например, если в книге «Русская литература конца XIX—начала XX в.» Келдыш говорит об очень быстром исчезновении у пролетарских поэтов мотива жертвенности (стр. 251), то Осьмаков приходит к иному выводу: материал показывает, что процесс этого преодоления был более длительным. Вспомним, что мотив жертвенности нашел свое отражение и у раннего Горького.

Через всю книгу Осьмакова проходит сопоставление творческих исканий рабочих поэтов с творческими исканиями крупнейших литераторов-современников или отдельных литературных групп и объединений. Так, в 90—900-е годы наряду с исторической действительностью большое влияние на художественное мировосприятие пролетарских поэтов оказало творчество М. Горького и прежде всего его «Песня о Буревестнике». «Влияние Горького, — пишет автор, — ощущалось не только в том, что пролетарская поэзия вслед за ним обратилась к образу бесстрашного борца, видевшего смысл своей жизни в борьбе, но и в самых способах создания этого образа, в том общем пафосе воспевания героизма, бесстрашия, безграничной преданности революционному делу, которое стало характерной особенностью пролетарской поэзии» (стр. 59). В период первой русской революции устанавливаются переключки пролетарской и современной демократической поэзии (Знаевцы, суриковцы и др.), также отразившей революционные настроения. В 1910-е годы раскрыто воздействие на пролетарских поэтов Д. Бедного.

Каждая из глав книги (становление пролетарской поэзии, пролетарская поэзия в период первой русской революции, в эпоху «Звезды» и «Правды», накануне Октября) раскрывает характерные особенности пролетарской поэзии, к которым Осьмаков, в первую очередь, относит своеобразие ее тематики и героя, социальный оптимизм и романтический пафос, связь с революционной борьбой и деятельностью партии.

С целью показать, как менялся облик поэзии, свидетельствуя о все большем овладении ее творцами пролетарской идеологией и возрастающем мастерстве их, Осьмаков не только обращает внимание на расширение тематики и изменение стилевой системы, но тщательно прослеживает видоизменение традиционных для пролетарской поэзии тем (тема труда), образов (образ кузнеца, например), отдельных мотивов (вера в свои силы), а также различное для разных этапов отношение к классическим традициям. Исследователь отмечает, что воздействие пафосной, романтически окрашенной поэзии революционного народничества еще продолжалось в 900-е годы, но основным теперь становится все возрастающее влияние Некрасова и его школы. В освоении некрасовского наследия в каждый период проявлялись особые черты. Если на раннем этапе прежде всего наблюдалось приобщение к некоторым мотивам и образам и прямое заимствование, то позднее, в 1905 году и в период «Звезды» и «Правды», пролетарские поэты, как показывает исследователь, учились у Некрасова органическому слиянию лирического начала с политической проблематикой и соединению сатирического и пафосного начала.

Развитие поэзии пролетариата было теснейшим образом связано с возможностями ее распространения, с появлением новой читательской аудитории. В книге прослеживается бытование поэзии в подпольной печати, история издания сборников и листовок, публикация произведений пролетарских поэтов на страницах легальных большевистских газет.

Характеризуя идейно-художественные особенности пролетарской поэзии, Осьмаков прослеживает одновременно развитие ее жанров — песни, политической лирики, басни и т. д. Крупнейшим поэтам в каждой из глав посвящены специальные «медальоны».

Большое место уделено в книге эволюции стиля пролетарской поэзии, она сказала как в преодолении абстрактности и декларативности поэтических образов, так и в стремлении органически соединить романтический пафос с конкретным изображением героя-пролетария и его борьбы. В 1910-е годы появляется плеяда пролетарских поэтов, обладающих более индивидуальным почерком, чем поэты предшествующих лет.

Вместе с тем, говоря о рабочей поэзии как о качественно новом явлении в историко-литературном процессе дооктябрьской поры, Осьмаков не преувеличивает ее художественных завоеваний.

У нас, к сожалению, нет еще исследований, посвященных истории отдельных образов и художественной лексики. Некоторые образы-символы и «слова-сигналы» проходят, обогащаясь в каждую эпоху, через весь XIX и XX век, вплоть до Октября. Для прозы это характерно не менее, чем для поэзии. Иногда один и тот же

образ жил и в поэзии и прозе одновременно; таков, например, образ здания (прогнившего, рушившегося) в творчестве Л. Толстого, Горького, пролетарских поэтов.

Осьмаков показывает, как расширялся и видоизменялся круг «слов-сигналов» и символов, заимствованных пролетарскими поэтами из революционно-народнической и более ранней революционной поэзии. Шло также освоение образности современной демократической поэзии.<sup>10</sup> Создание же оригинальных образов-символов, которые могли бы в свою очередь воздействовать на поэзию своего времени, для рабочей поэзии начала XX века было еще не по силам.

Фольклор и революционная поэзия питали пролетарскую поэзию, но органический синтез традиций фольклора и гражданской поэзии, который привел к созданию романтического образа, обогатившего не только русскую, но и зарубежную литературу, был осуществлен не пролетарскими поэтами, а Горьким.<sup>11</sup> Его Буревестник стал могучим выражением духа пролетариата в канун революции 1905 года.

Мало обогатили пролетарские поэты и эзопов язык, к которому они вынуждены были прибегнуть, выступая на страницах легальной партийной печати. Был использован в основном устоявшийся уже круг аллегорических образов. Они переосмыслились в связи с новой исторической обстановкой и новыми задачами, выдвигаемыми революционной борьбой, но не изменялись, как показано в книге, настолько сильно, чтобы заставить забыть о своем первоначальном происхождении.

Внимательный анализ текстов (среди них есть новонайденные) позволил Осьмакову дать более отчетливый, чем у других исследователей, ответ на вопрос, какую роль играла пролетарская поэзия в становлении социалистического реализма.

Сила пролетарской поэзии (особенно песни) была в огромном агитационно-революционизирующем воздействии на широкие народные массы. «Создаваемая рабочими, — пишет исследователь, — она была рассчитана на рабочих, т. е. на читателя с определенным культурным уровнем и кругозором, в котором передовые идеалы совмещались, своеобразно переплетались с предрассудками и заблуждениями. Это обстоятельство в значительной мере способствовало политическому и эмоционально-эстетическому воздействию пролетарской поэзии на рабочие массы» (стр. 274).

Это было совершенно новое явление в русской литературе. Явно отставая от идейно-художественных завоеваний революционных писателей, пролетарская поэзия в то же время обогащала литераторов-профессионалов, приобщая к настроениям и мыслям широких народных масс.

«Враги» и «Мать» Горького знаменовали появление нового художественного метода. В период первой русской революции в пролетарской поэзии более определенно «проявилась революционная устремленность в будущее». Но и тогда в ней, как справедливо говорит Осьмаков, речь могла «идти лишь о начальных стадиях формирования основных принципов нового художественного метода, лишь о первых, еще мало заметных, но настойчиво пробивающихся ростках социалистического реализма» (стр. 138). То же наблюдалось и в дальнейшем.

Таким образом, став одним «из многих факторов, участвовавших в формировании метода социалистического реализма» (стр. 276), дооктябрьская пролетарская поэзия все же не овладела новым творческим методом.

О пролетарской поэзии написано немало работ. Исследование Н. В. Осьмакова плодотворно обобщает и развивает достигнутое в этом изучении.

**В. П. В И Л Ъ Ч И Н С К И Й**

## ЦИКЛ ИССЛЕДОВАНИЙ ОДНОГО АВТОРА \*

Всем, кто сколько-нибудь знаком с условиями работы в вузах, особенно периферийных, известны трудности, которые приходится здесь преодолевать, чтобы успешно заниматься научными исследованиями, довести их до конца и увидеть

<sup>10</sup> Н. В. Осьмаков освещает и контакты пролетарской поэзии с символизмом. Однако здесь повторяются общеизвестные положения.

<sup>11</sup> См. об этом синтезе в книге: В. П. В л а д и м и р ц е в. Народно-поэтические основы «Песни о Буревестнике». Татарское книжное издательство, Казань, 1968, 88 стр.

\* В. П е т р у ш к о в. 1) Сатирические мотивы в творчестве К. М. Станюковича (К. М. Станюкович и М. Е. Салтыков-Щедрин). «Ученые записки Таджикского государственного университета», т. XIX, вып. 2, 1958; 2) К. М. Станюкович—журналист. Душанбе, 1960, 194 стр.; 3) Идейное окружение К. М. Станюковича. Душанбе, 1961, 119 стр.; 4) Произведения К. М. Станюковича в периодической печати. (Библиографический справочник). Душанбе, 1963, 108 стр.; 5) К. М. Станюкович



в печати. Тем большего внимания заслуживают не избалованные нашей критикой преподаватели, успешно совмещающие разнообразные обязанности по подготовке кадров специалистов с систематическим научным трудом. Среди этой группы ученых заметное место принадлежало заведующему кафедрой литературы Таджикского университета Виктору Степановичу Петрушкову, работы которого, как и труды преподавателей Горького, Воронежа, Саратова, Ростова, Краснодара и других городов, успешно доказывают, что «большая наука» о литературе отнюдь не является привилегией столичных и ленинградских филологов. За сравнительно короткий срок он опубликовал семь серьезных исследований о К. М. Станюковиче общим объемом более 40 печатных листов, представляющих в своей совокупности весомый вклад в изучение не только жизни и творчества основоположника реалистической маринистики, но и многих других актуальных проблем истории русской литературы второй половины XIX века.

Для В. С. Петрушкова характерны любовь к архивным разысканиям, оригинальность наблюдений, основательность выводов. Не свободные от отдельных недостатков, его труды содержат обильный фактический материал, мимо которого не может пройти ни один исследователь этой эпохи. Вот почему мы считаем односторонним и излишне суровым критическое эссе Р. Уралова<sup>1</sup> об одной из работ рецензируемого автора.

Первое печатное выступление В. С. Петрушкова, посвященное избранной им теме, которой он оставался верным в течение десяти лет, содержит сравнительную характеристику произведений Станюковича и Салтыкова-Щедрина, сопоставление которых, конечно, не случайно. Великий русский сатирик действительно оказал благотворное влияние на эстетические воззрения и творческую практику писателя-мариниста и был для него всегда высоким образцом, «пророком литературы русской». В своей публицистике Станюкович использовал словесно-изобразительные средства, сатирические формулы Щедрина, стремясь развить их в новых исторических условиях. С большим интересом читатель знакомится с извлеченным автором из архивных фондов Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина письмом Станюковича от 5 мая 1889 года о последних днях великого сатирика, работавшего над произведением «Забутые слова». «„Забутые слова“, — писал Станюкович, — это те слова шестидесятых годов, которые теперь или извращены или вовсе позабыты. „Совесть“, „стыд“, „честность“, „любовь к ближнему“ и т. п.» (стр. 5).

Много внимания проблеме «Станюкович и Щедрин» уделено также в монографии В. С. Петрушкова «К. М. Станюкович — журналист», посвященной анализу публицистики писателя 1897—1898 годов, печатавшегося в эти годы в газете правонароднического толка «Сын отечества». Это была первая в литературе о Станюковиче работа, где привлекался столь обширный, в значительной степени неизвестный современному читателю материал, на основе которого автор раскрывал идейно-художественные принципы писателя. К этим принципам исследователь будет возвращаться неоднократно, расширяя и углубляя их характеристику, хотя и впадая порой в известные преувеличения и крайности, о которых речь пойдет ниже. На основании эпистолярного наследия Станюковича в монографии раскрыта история его кратковременного сотрудничества в издании Шеллера-Михайлова, правильно сделан акцент на том, что хотя писатель и вынужден был после возвращения из сибирской ссылки участвовать в чуждых ему по духу периодических изданиях, он и в этих условиях сумел сохранить верность воспитавшим его освободительным идеям 60-х годов, никогда не поступался своими прогрессивными взглядами.

Во вводной главе книги В. С. Петрушков анализирует оценки творчества Станюковича в современной ему и последующей критике, показывает ошибочность большинства из них и вслед за своими ближайшими предшественниками правильно характеризует писателя как «ярко выраженного шестидесятника, просветителя-демократа, гуманиста и поборника освободительных идей эпохи» (стр. 15).

Вместе с тем следует отметить и некоторое преувеличение исторической роли Станюковича, который оценивается как «руководитель передовых умов России» (стр. 98), первоклассный художник, под пером которого «окружающая человека природа одухотворена светом истинно поэтического проникновения и получает удивительно красочное, „картинное“ воспроизведение» (стр. 109). Тенденция к гиперболам такого рода наблюдается и в других книгах В. С. Петрушкова. Главным же недостатком данной его работы является то, что публицистические выступления Станюковича на страницах «Сына отечества» рассматриваются в отрыве

(к вопросу о периодизации творчества). Изд. «Ирфон», Душанбе, 1966, 135 стр.; 6) Поэтика К. М. Станюковича-мариниста. (Особенности художественной изобразительности и стиля). Изд. «Ирфон», Душанбе, 1966, 156 стр.; 7) К. М. Станюкович и театр. Театральная критика. — Этюды об артистах. — Драматургия. Изд. «Ирфон», Душанбе, 1968, 238 стр.

<sup>1</sup> Р. Уралов. Выводы расходятся с доводами. «Вопросы литературы», 1966, № 10.

от журнальной деятельности писателя предшествующих лет, в частности от его сотрудничества в «Деле» в 70—80-х годах, составляющего наиболее яркую страницу журналистской работы Станюковича, когда и сформировались окончательно его общественно-политические и литературные воззрения.

Наиболее ценным в следующем по времени труде В. С. Петрушкова, неточно, но слишком широко и озаглавленном «Идейное окружение К. М. Станюковича», является, на наш взгляд, публикация обнаруженного исследователем в Ленинградском историческом архиве полицейского дела («ведомостей») «об отставном лейтенанте Константине Станюковиче», приподнявшего завесу над подлинными причинами репрессий, которым был подвергнут писатель в 1884 году. Эта публикация послужила толчком для дальнейшего исследования данной проблемы, которая была вскоре дополнена и в ряде моментов существенно уточнена новыми архивными разысканиями.<sup>2</sup> Заслуживает также внимания составленная автором биография народовольца М. Н. Тригона, установление степени его родства со Станюковичем, постановка вопроса о связях писателя с революционными народниками. Однако вряд ли было здесь уместно говорить о Станюковиче 70-х годов как о «европейски знаменитом писателе» (стр. 13), пользовавшемся «исключительным уважением и авторитетом» у революционной эмиграции (стр. 17). Приводимые в работе данные не подтверждают заключений такого рода, что и дало повод остроумному критику «Вопросов литературы» заключить, что «В. Петрушков тщится вычитывать „между строк“ и нередко вычитывает то, что по трезвому рассуждению там обнаружить затруднительно». <sup>3</sup> Ошибочным является утверждение автора биографии, что «сам факт ареста» Станюковича «держался полицейскими властями долгое время в строжайшем секрете не только от общественности, но также от родных» (стр. 24). Имеются в данной работе и еще некоторые погрешности, что, впрочем, не должно заслонять ее определенных достоинств. Даже Р. Уралов, сосредоточивший свое внимание на недостатках данного труда, отмечает тем не менее, что «из небольшой этой книги читатель впервые узнал немало любопытных подробностей».<sup>4</sup>

Несомненную научно-познавательную ценность имеет брошюра В. С. Петрушкова «Произведения К. М. Станюковича в периодической печати». Обратившись к тем газетам и журналам, в которых, по свидетельству современников, а также по данным ряда исследователей, основанным на архивных разысканиях, сотрудничал Станюкович, автор справочника зарегистрировал 897 произведений писателя, опубликованных в периодических изданиях 1859—1904 годов, оговорив при этом, что «нельзя быть уверенным, что настоящий справочник „выбрал“ решительно все, созданное писателем». Справедливость этой оговорки вскоре была подтверждена самим же В. С. Петрушковым, систематически добавлявшим в приложения к своим последующим трудам все новые и новые произведения Станюковича, обнаруженные им при повторных просмотрах периодики (в настоящее время их насчитывается более тысячи номеров).

К сожалению, В. С. Петрушков не обосновывает авторство приписываемых Станюковичу анонимных и псевдонимных статей (см. №№ 34—55, 78, 90, 92—101 и др.). Как досадная оплошность воспринимается также отнесение целого ряда произведений писателя к 1884 году, в то время как в действительности все они (кроме №№ 431 и 432) были опубликованы в 1886—1887 годах.

Работа по выявлению произведений Станюковича в периодической печати привела исследователя к осознанию необходимости систематизации литературного наследия писателя.

В брошюре «К. М. Станюкович (к вопросу о периодизации творчества)», акцентируя внимание на многообразных связях мариниста с освободительным движением XIX века, В. С. Петрушков оценивает его жизненный путь как «индивидуализированную форму биографии русской революционно-демократической интеллигенции» 60-х годов (стр. 6). В соответствии с характером общественного движения эпохи и фактами личной биографии Станюковича ученый устанавливает пять основных периодов его творчества: начальный, время сотрудничества писателя в журнале «Дело», период сибирской ссылки, период конца 80-х — 90-х годов, последние годы жизни и творчества.

Анализируя названные периоды, В. С. Петрушков пытается выяснить определяющие черты каждого из них и на фоне уже известной ко времени появления данной работы хронологической канвы жизни и деятельности Станюковича<sup>5</sup> установить новые факты его творческой биографии. Наиболее дополненным при этом

<sup>2</sup> См.: В. Вильчинский. Арест и ссылка К. М. Станюковича. «Русская литература», 1963, № 3.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 179.

<sup>4</sup> Там же, стр. 180.

<sup>5</sup> См.: [Г. Ф. Лозовик]. Даты жизни и творчества К. М. Станюковича. В кн.: К. М. Станюкович, Собрание сочинений в шести томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1959

оказывается начальный период творчества писателя (1859—1871 годы), связанный с журналистской деятельностью, когда он ежедневно выступал с новыми произведениями, заполняя ими порой целые номера «Будильника», одного из наиболее радикальных сатирических журналов тех лет. Определенный интерес представляет также данная в брошюре характеристика творчества Станюковича 70-х годов, сопоставление его идейного содержания со взглядами народников (см. стр. 49—57). Можно, однако, упрекнуть здесь автора в некотором схематизме, в приверженности к формально-логическим построениям, идущим, вероятно, от его многолетней педагогической практики. Так, рассматривая вопрос о том, что сближало Станюковича с революционными народниками 70-х годов, В. С. Петрушков устанавливает 11 (!) пунктов их «солидаризации» (стр. 51—52); отдельные периоды творчества писателя подразделяются им на несколько «подпериодов» и т. п.

Каждая из работ В. С. Петрушкова снабжена приложениями, где публикуются извлеченные им из архивов и старых изданий неопубликованные или малоизвестные, забытые тексты. В данной брошюре напечатаны «Автобиография Станюковича», его «Роман в двадцати телеграммах» и посвященное Н. Г. Гарину-Михайловскому шуточное стихотворение «Испанская новеллетта».

Наиболее изученной частью литературного наследия писателя несомненно являются морские рассказы. Однако современная Станюковичу и последующая критика анализировала их преимущественно в идейно-тематическом плане, не уделяя должного внимания мастерству писателя, проблеме стиля, композиции, сюжетосложению, речевым средствам характеристики персонажей и тому подобным вопросам. Этот существенный пробел в известной степени восполняет книга В. С. Петрушкова «Поэтика К. М. Станюковича-мариниста».

В соответствии с установившейся уже в советском литературоведении традицией автор монографии рассматривает морские рассказы в органической связи со всем творчеством Станюковича, доказывая неправомочность их отрыва от романов и публицистики писателя. Такая тенденция, как известно, была характерна для либерально-буржуазной критики, которая, стремясь принизить социальное звучание морского цикла, причисляла его к разряду «истинно изящной» словесности и противопоставляла произведениям Станюковича, относящимся к другим жанрам. Несостоятельность такой точки зрения очевидна.

Являясь новым, высшим этапом в развитии художественного мастерства писателя, морские рассказы и повести продолжали и углубляли основную линию его разнообразной творческой деятельности, единой в своих идейных истоках. В них нашли отражение гуманизм писателя, резко критическое отношение к притеснению и эксплуатации человека, высокие моральные качества простых русских людей.<sup>6</sup>

Развивая данный тезис, В. С. Петрушков в первой главе своей книги («Жизнь и поэзия») приводит много конкретных примеров, раскрывающих постоянно мировоззренческих установок Станюковича на всем протяжении его творческого пути, оценивает его политические и общественные взгляды как действенный фактор формирования художественных интересов, вкусов и навыков.

Известно, что эстетические идеалы прогрессивных художников слова той эпохи неотделимы от освободительного движения, от выступлений против крепостничества и его пережитков. Боевой характер реализма шестидесятников определялся их борьбой за нового героя литературы — выразителя народных дум и стремлений. Автор монографии подчеркивает как характерную черту морского цикла, что его положительные герои «живут и действуют в такой атмосфере, которая до предела была насыщена протестантскими веяниями» (стр. 12).

Одним из главных принципов типизации в морских рассказах В. С. Петрушков считает социально-политический критерий оценки мыслей и чувств персонажей. «Создавая какой-либо характер, — читаем в монографии, — маринист неизменно выделяет в нем те черты и качества, которые определяют его как типичное явление в социальном и преимущественно политическом устройстве общества. Даже такие явления, как интимная жизнь, бытовые неурядицы, воспитанность или невоспитанность, отношение к службе, приверженность к чему-либо, отношение к окружающим, природе, радостям и горестям бытия и пр., пр., даются в ракурсе социально-политического осмысления» (стр. 24). Признавая справедливость данного наблюдения, соответствующего определенной тенденции морских рассказов, мы не можем, однако, согласиться с утверждениями автора, что характер героев в маринистике раскрывается «не столько в психологическом плане, сколько в политическом», что «подавляющее их большинство не может перерасти эпохи, ибо в другой исторической обстановке они будут выглядеть совершенно иными. Более того, их невозможно даже представить, их существование прямо-таки немислимо» (там же).

<sup>6</sup> Подробнее см. об этом в нашей монографии «Константин Михайлович Станюкович. Жизнь и творчество» (Изд. АП СССР, М.—Л., 1963, гл. VII).

Это обобщение опровергается самим же В. С. Петрушковым на следующей странице книги, где подчеркивается, что «у Станюковича много и таких типов которые созданы как бы навсегда».

Противоречивых утверждений в данной работе, к сожалению, немало. Так если на стр. 23 говорится, что «принципов типизации у Станюковича-мариниста очень много, они по существу неисчерпаемы», то в других местах утверждается, что «писатель то и дело повторяется» (стр. 68), что его морские рассказы «удивительно похожи друг на друга» (стр. 73). Такая несогласованность объясняется, на наш взгляд, излишней детализацией исследования, в котором о второстепенном, необязательном, «случайном» говорится столь же подробно (и многословно), как и о главном, наиболее существенном.

В книге немало тонких наблюдений над поэтикой морских рассказов, которые справедливо оцениваются как «художественная энциклопедия русского военно-морского флота, а также тех порядков, которые в нем существовали на протяжении многих десятилетий» (стр. 33). Впервые так обстоятельно рассмотрен стиль (композиция и сюжеты) маринистики Станюковича, интересны суждения о ее «тенденциозности», публицистически-очерковой манере писателя, его внимании к художественной детали и т. п. (см. стр. 61—68 и др.).

Однако обилие разнородного материала иногда подавляет автора, который пытается систематизировать «духов, выпущенных из бутылки», прибегает к формальному методу исследования, что приводит к схематизации анализируемого материала. Так, например, персонажи морских рассказов раскладываются «по полочкам», разделяются на «протестантов и правдоискателей», «фаталистов», «покорных, терпеливых и кротких», «философов-мечтателей», «наивных протестантов», «отверженных», «исправных» и т. п. По этому же формально-логическому принципу систематизируются «типы» диалога — как средства «характеристики персонажа», его «самохарактеристики», «субъективной и объективной формы оценки общественно-экономических порядков» и т. д. (см. стр. 117—124).

Каждая из трех глав монографии состоит из многих «подглавок» (во второй главе их 15!), которые уводят повествование «в сторону» от главного тезиса, расплывают внимание читателя. О досадном многословии автора, ненужных отвлеченных свидетельствах и такой пример. В главе о поэтической речи начинается разговор об эзоповском языке, к которому часто вынуждены были прибегать в прошлом прогрессивные писатели. Приводятся соответствующие примеры из произведений Ленина, Чернышевского, Шедрина, Михайловского, публицистики Станюковича, вслед за чем следует «огорашивающий» читателя вывод: «Что касается произведений морского цикла, то в них употребление эзопизмов (!) сравнительно невелико, если не сказать не сказать что было бы правильно, — В. В.), что они в них почти отсутствуют» (стр. 135).

Не всегда точен и должным образом отредактирован язык монографии.

Отмеченные недостатки, несколько снижающие научно-познавательную ценность данной работы, не должны, однако, заслонять ее несомненных достоинств как первого и во многом удачного опыта анализа поэтики флагамена русской маринистики, исследование которой должно быть продолжено.

Последняя из анализируемого цикла книга В. С. Петрушкова — «К. М. Станюкович и театр» — посвящена одной из наименее изученных сторон творчества этого писателя и потому требует обстоятельного разбора.

По сути, данная проблема впервые разработана автором, обратившим внимание еще в первой своей монографии («К. М. Станюкович — журналист») на то, что драматизм, проявляющийся в самых разнообразных элементах содержания и формы, составляет одно из ведущих стиливых начал литературного наследия писателя. Некоторые драматические этюды Станюковича, неизвестные современному читателю, тогда же были обнаружены исследователем на страницах периодических изданий 80—90-х годов и впоследствии зарегистрированы в его библиографическом справочнике, о котором речь шла выше. В новом, в известном смысле итоговом своем труде В. С. Петрушков сопоставляет содержание пьес Станюковича с теми драматическими ситуациями, «которыми через край была переполнена общественная жизнь пореформенной России» (стр. 124). На фоне действительности 60—90-х годов в монографии детально рассматриваются не только две известные пьесы писателя, но и его так называемая «малая драматургия». Кроме того, автор анализирует отражение театральной жизни эпохи в беллетристических произведениях, многочисленных статьях и рецензиях Станюковича. Вводя в научный оборот весь комплекс театральных трудов писателя, В. С. Петрушков закономерно связывает их с революционно-демократической фазой развития русской эстетической мысли, убеждает самого придирчивого читателя в том, что «как театральный критик К. М. Станюкович постоянно вставал на защиту разумных, естественных начал в сценическом искусстве и в то же самое время решительно обличал проявление ремесленничества, безвкусицы, манерности» (стр. 5), «выступал под девизом борьбы за искусство большого общественного смысла, реалистичность отражения жизни.

искренность и доступность, против рутины, однообразия, серости и нарочитой изысканности в форме» (стр. 40).

Придавая театру большое общественное значение, так как «дельная пьеса полезнее дельной повести, потому что ясней, рельефней и наглядней (особливо при дельном исполнении) представляет разом тысяче зрителей несовершенство нашей жизни, дикие отношения, бедность с ее причинами» (стр. 12), критик-демократ пропагандировал пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского и язвительно высмеивал ремесленнические поделки, рассчитанные на «послеобеденное развлечение» господствующих классов (стр. 11). Обличая серость, вялость и манерность игры многих актеров той поры, Станюкович связывал недостатки сценического воплощения пьес с идейно-художественной слабостью театрального репертуара, подчеркивал, что «русская драматическая сцена, за некоторыми отрядными исключениями, не дает ничего, особенно могущего заставить задуматься» (стр. 9—10). Он писал также о неблагоприятных общественных условиях развития актерского мастерства, так как зачастую исполнителей подбирали не по их таланту, а по степени угодничества и подхалимства перед театральной администрацией. «... Для того, чтобы быть актером, — иронизировал критик в этой связи, — мало быть хорошим артистом, но, кроме того, надо еще быть хорошим дипломатом...» (стр. 70). Игре актеров-ремесленников писатель противопоставлял высокое мастерство таких видных деятелей русской сцены, как П. А. Стрепетова, А. М. Читау, П. В. Васильев, неоднократно отмечал благотворное воздействие их игры на зрителей. Проблема взаимосвязи театра и зрителя занимает в эстетике Станюковича важное место, в монографии приведено много его высказываний по данному вопросу (см. стр. 43—67).

Критикуя в театре все реакционное, скороспелое, вульгарное, писатель выступал за искусство благородных мыслей и высоких идеалов, требовал от драматургов и исполнителей правдивого раскрытия подлинной жизни, пропаганды передовых идей эпохи.

Отличающиеся высоким профессиональным уровнем, конкретностью суждений, актуальностью обсуждаемых проблем и воинствующей направленностью, критические статьи и рецензии Станюковича о театре составляют весомый вклад в историю передовой сценической мысли прошлого. Их анализу и посвящена первая, наиболее значительная глава монографии.

Определенный историко-литературный интерес представляет и вторая глава книги, в которой рассматривается отражение театральной жизни в беллетристических произведениях писателя. Здесь также немало свежего материала, начиная с раннего рассказа «Актриса» (1865) и очерка-фельетона «Опыт о балетных хлыщах», еще не привлекавших внимания исследователей. В центре главы — анализ образов актеров в романах «Без исхода» и «В места не столь отдаленные». Такое выделение персонажей, не являющихся в произведениях центральными, оправдывается темой главы. Справедлив, по существу, и вывод автора, что объективный смысл образов Колосовой, Ленорм, Панютинной (равно как и идейное зерно позднего рассказа Станюковича «Певцы») заключен в утверждении, что «... подлинное искусство достигает своего расцвета и художественного совершенства только в том случае, если оно питается прогрессивными идеями века, тесно связано с преобразовательными устремлениями лучших людей общества, что «на искусство и его представителей огромное влияние оказывает окружающая среда, объективные обстоятельства, социальные и политические условия жизни общества» (стр. 104, 105), и как только искусство «перестает быть источником знания, перестает служить целям преобразования жизни, оно неизменно теряет свою чарующую красоту, обаяние и силу» (стр. 115).

Последняя, третья глава монографии посвящена собственному драматургическому опыту Станюковича, его пьесам и «малой драматургии». Если в анализе комедий «На то и щука в море, чтоб карась не дремал» и «Родственники» В. С. Петрушкова следует в основном за своими предшественниками, то театральные этюды Станюковича, его пьесы-памфлеты, пародии и драматизированные критические рецензии, в которых проявилась одна из многих граней творческого новаторства писателя, к сожалению, еще и поныне недооцениваемого историками литературы, столь детально рассматриваются впервые. Правда, отнесение всех этих произведений к собственно драматическому жанру представляется условным, так как, кроме диалогической формы, в большинстве из них нет эстетического предмета драмы — эмоционально-волевой реакции человека, выраженной в словесно-физическом действии. Тем не менее познавательная ценность анализируемых автором произведений несомненна.

В монографию вводятся целые циклы неизвестных ранее драматических этюдов Станюковича, печатавшихся анонимно в 1867—1869 годах в журнале «Будильник» под рубрикой «Политические шалости». Используя факты злободневной действительности, автор этюдов оценивал события внешней и внутренней жизни страны, обличал антинародные действия правительственных и административных учреждений, казнокрадство чиновников, продажность прессы, ложный демократизм буржуазного парламентаризма, политических мошенников и авантюристов между-

народного класса. Характерными примерами здесь могут служить «маленькая комедия» «Оппозиция» и драматический этюд «Открытие болгарского сейма», высмеивающие мнимую независимость германских и болгарских парламентариев, в действительности выступавших в первом случае — по указке Бисмарка, во втором — турецких колонизаторов. Анализ произведений данной тематики привел В. С. Петрушкова к вполне обоснованному выводу, что «обличение К. М. Станюковичем буржуазных порядков западноевропейских стран содействовало политическому и социальному прозрению широких кругов русского общества. Читателям давалось понять, что всюду имущие сословия заражены стяжательством, безудержной жаждой власти» (стр. 134).

Перечитывая эти произведения, невольно поражаешься зрелости мысли писателя и его политической прозорливости. Так, например, задолго до франко-прусской войны в «Сцене, которая должна в скором времени повториться во многих землях» он показал реальную опасность агрессии со стороны прусского милитаризма, пытавшегося усмирить мировое общественное мнение лживыми заверениями о своем миролюбии (см. стр. 141).

Из драматических этюдов, посвященных событиям внутренней жизни, обращают на себя внимание «сон в драматизированной форме» «Литературный съезд в ночь на 31 декабря 1867 года», сатирически изображающий реакционную и либеральную русскую прессу, небескорыстную верную служительницу господствующих классов (стр. 145—149), а также серия драматизированных зарисовок «Столичные сцены», в которых представители верхов показаны циниками, заботящимися только о собственном бездельном благополучии и клеветущими на народ. Интересны и многие другие этюды.

Сопоставляя драматические опыты Станюковича с современной ему литературой, автор монографии правильно устанавливает их идейное родство с творчеством Салтыкова-Щедрина, в частности близость комедии «Родственники» к пьесе «Смерть Пазухина». Справедливо и общее положение, из которого исходит автор, что драматургия Станюковича в идейном и художественном плане «представляет собой заметное историко-литературное явление и ее значение выходит далеко за рамки собственного наследия писателя» (стр. 122).

Как на погрешность монографии следует указать на встречающиеся в ней повторения, отчасти вызванные композиционным просчетом автора: в каждой из глав анализу конкретных произведений предшествуют общие рассуждения об особенностях драматургии Станюковича, о которых трижды можно бы и не говорить.

Более существенным недостатком является отсутствие доказательств при установлении авторства ряда приписываемых Станюковичу произведений; особенно это относится к циклу «Политические шалости». В приложении к монографии В. С. Петрушков называет несколько новых произведений писателя, не зарегистрированных в упомянутом нами ранее «Библиографическом справочнике». Эти добавления сделаны им на основании «тематического и стилистического анализа» (см. стр. 233), который, к сожалению, остается за пределами книги.

Следует отметить, что, помимо идейно-стилистического анализа, здесь можно было бы использовать и систему косвенных доказательств. Так, например, во «Внутреннем обозрении», помещенном под псевдонимом «К-ин» в № 7 «Женского вестника» за 1867 год, говорится, что автору «пришлось года полтора тому назад прожить в одном из сел» и он видел «очень хорошо народное образование» (стр. 57). Эти слова легко сопоставить с биографией Станюковича, проработавшего в 1865—1866 годах 8 месяцев учителем в селе Чаадаево Муромского уезда Владимирской губернии.

Сопоставление других жизненных фактов, а также известных ранее произведений К. М. Станюковича с анализируемыми В. С. Петрушковым анонимными и псевдонимными статьями из «Будильника», «Петербургского листка», «Женского вестника» еще более повысило бы научную ценность данной работы, в целом достойно венчающей весь цикл полезных и во многом оригинальных исследований способного и трудолюбивого автора о замечательном русском писателе-демократе.

Когда печаталась эта статья, пришло печальное известие о скоростойной смерти В. С. Петрушкова, скончавшегося 3 января 1969 года в г. Душанбе на 51-м году жизни. Наш обзор мы рассматриваем как первое, к сожалению запоздавшее, признание заслуг ученого в изучении наследия автора морских рассказов, которое, надеемся, продолжат ученики покойного — слушатели спецсеминара о К. М. Станюковиче Таджикского государственного университета им. В. И. Ленина. Память о Викторе Степановиче Петрушкове надолго сохранится в сердцах всех, кто знал этого душевного человека, талантливого педагога и неутомимого исследователя.

В. А. ЗАПАДОВ

## БИБЛИОГРАФИЯ И АРХИВЫ \*

По-видимому, нет и не может быть исследователя, занимающегося русской литературой, историей, наукой, культурой XVIII столетия, который бы сумел обойтись без знаменитого «Опыта российской библиографии» В. С. Сопикова. Но пять частей этого первого и наиболее полного свода русской печатной книги до 1807 года, даже в дополненном переиздании В. Н. Рогожина (СПб., 1904—1908), давно уже стали библиографической редкостью. Его нет не только у подавляющего большинства исследователей (особенно молодых), но и не все научные учреждения и крупные учебные заведения могут похвалиться тем, что они обладают «Опытом российской библиографии». (Достаточно сказать, что на литературном факультете Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена — одного из ведущих педагогических вузов страны — труда Сопикова нет).

Однако даже дополненный В. Н. Рогожиным «Опыт» включает в себя далеко не всю книжную продукцию XVIII века. Положение осложняется еще тем, что многие издания, зарегистрированные Сопиковым, до нашего времени дошли в единичных экземплярах. Очевидно, каждому исследователю более или менее часто доводилось испытывать чувство внезапного разочарования, когда, подобрав библиографию по «Опыту», он вдруг выяснял, что в крупнейшем книгохранилище нужного издания нет и где искать его — неизвестно. И наоборот, каждому приходилось переживать нечаянную радость, когда в библиотечном каталоге он обнаруживал названия книг, не зарегистрированных Сопиковым.

Библиографическая редкость и неполнота «Опыта» Сопикова — вещи, конечно, разные, но они в равной мере определяли необходимость составления новой библиографии изданий XVIII века.

Этот труд был уже частично выполнен в 1950-х годах Т. А. Быковой и М. М. Гуревичем, но лишь для первой четверти столетия, до 1725 года.<sup>1</sup> И вот, наконец, в наших руках «Сводный каталог русской книги XVIII века. 1725—1800» (тт. I—V). Три первых тома заняты книжным материалом, четвертый посвящен периодическим изданиям — газетам, журналам, альманахам, месящесловам, адрес-календарям, в пятом сосредоточены указатели.

Перед читателем сводный каталог русских книг XVIII века, имеющих в фондах пяти крупнейших библиотек Москвы и Ленинграда: Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ), Государственной публичной исторической библиотеки РСФСР (ГПИИБ), Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Библиотеки Академии наук СССР (БАН) и Научной библиотеки им. А. М. Горького МГУ. Принцип описания книг *de visu*, избранный составителями «Сводного каталога», позволил создать полное, тщательно проверенное, научное описание изданий XVIII века, — и этим новый труд выгодно отличается от «Опыта» Сопикова, в котором по ряду причин имеется множество неточностей и ошибок.

«Сводный каталог» содержит не только описания титульных листов. Работники библиотек-участниц произвели полистную сверку всех имеющихся экземпляров каждого отдельного издания. В результате этой громадной работы были выявлены неизвестные донные издания, «издательские конволюты», «титульные издания» (т. е. такие, в которых перепечатывался титульный лист с изменением заглавия или выходных данных, а основной текст оставался прежним) и т. д.

Можно, конечно, подвергнуть сомнению самый тип рецензируемого издания. При обсуждении «Сводного каталога» в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР ряд выступавших выражал сомнение, следовало ли вообще издавать каталог пяти библиотек. Не лучше ли было бы, если бы в итоге работы появился полный «репертуар» русской книги XVIII века?<sup>2</sup> Для осуществления этой задачи, очевидно, необходимо предварительно обследовать все книгохранилища (и при этом не только общественные библиотеки, но и частные собрания, и музейные фонды), как советские, так и зарубежные.

Не говоря уже о трудности, — пожалуй, даже нереальности в данный момент — выполнения последнего требования, замечу, что путь, избранный коллективом составителей «Сводного каталога», представляется мне наиболее верным, ибо, помимо всего прочего, давным-давно назрела насущная нужда именно в каталоге.

\* Сводный каталог русской книги XVIII века. 1725—1800. Тт. I—V. Изд. Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, М., 1962—1967.

<sup>1</sup> Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. 1) Описание изданий гражданской печати. 1708—январь 1725 г. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955; 2) Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689—январь 1725 г. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

<sup>2</sup> В. П. Степанов. Обсуждение «Сводного каталога» книг XVIII века. «Русская литература», 1968, № 3, стр. 249.

Без подобного издания иной раз просто невозможно найти даже ту книгу, о существовании которой известно. Подтвержу это лишь единственным примером.

В 1777 году Г. Р. Державин написал оду на рождение великого князя Александра Павловича. Факт этот известен со слов самого поэта, однако считалось несомненным, что ода никогда не публиковалась и до нас не дошла. Тем не менее еще в 1957 году я нашел свидетельство Державина, что ода была напечатана в 1777 году, а затем по архивным документам установил даже первый стих ее: «Какие животворны звуки...» Но в каталогах ГПБ, БАН, ГБЛ анонимной оды с таким началом обнаружить не удалось. И только в 1964 году, после выхода в свет II тома «Сводного каталога», стало ясно, что единственный зарегистрированный экземпляр «Оды на всерадостное рождение е. и. в. великого князя Александра Павловича» хранится в Научной библиотеке МГУ («Сводный каталог» (в дальнейшем — СК), № 4878).

Из приведенной истории можно вывести по меньшей мере два заключения. Первое: «для составления национального репертуара» необходимо «составление списка несохранившихся книг», но для этого не мешало предварительно вообще разобраться в том, что писали и что печатали литераторы XVIII века. А это, по-моему, дело не столько библиографов, сколько историков литературы. Ведь даже о факте существования опубликованной державиной оды до определенного момента никто не подозревал, а творчество Державина — далеко не самый неразработанный участок истории литературы XVIII века. И второе: «Сводный каталог» необходим и полезен именно как сводный каталог, поскольку не все исследователи живут в Москве и Ленинграде и отнюдь не все, например, ленинградцы имеют неограниченную возможность циркулировать меж московскими библиотеками. Знать, где что лежит, тоже бывает нужно...

На данной стадии развития науки все пожелания немедленного создания полного национального репертуара — всего лишь благие пожелания. А если это так — значит, судить «Сводный каталог» надо по законам, самими составителями над собой признанным. И вот с этой точки зрения составителям «Сводного каталога» можно предъявить большой счет.

Как известно, для XVIII века характерно громадное количество анонимных изданий, книг без указания места и года печати, типографии и т. д. Составители «Сводного каталога» считают своим долгом (и справедливо!) расшифровать такого рода «загадки» и используют при этом различные исследовательские методы. Как сказано во введении к изданию, «в процессе работы... широко применялся метод датировки книг по водяным знакам на бумаге, по объявлениям о продаже книг в „Санктпетербургских ведомостях“ и „Московских ведомостях“, по владельческим запискам на книгах. В некоторых случаях установлению точных дат помогали архивные данные». При установлении «типографий для изданий, напечатанных без указания выходных данных...», применялся метод определения места печатания по орнаментике и шрифтам... В некоторых случаях типографии были определены по литературным источникам и архивным данным» (СК, т. I, стр. 6). «Значительно помог обогатить каталог сведениями по истории издания книг в Академической типографии Д. Д. Шамрай, предоставивший в распоряжение составителей свою обширную картотеку выписок из архивных дел. Был просмотрен также фонд Комиссии об учреждении училищ в Ленинградском отделении Государственного исторического архива. Здесь был почерпнут интересный материал о тиражах учебной литературы второй половины XVIII в., а в некоторых случаях — и об авторах и переводчиках учебников» (СК, т. I, стр. 7).

Итак, сами составители «Сводного каталога» признают архивные данные «интересным» источником сведений. Но почему же пользуются они этим источником лишь в «некоторых случаях»? Почему более или менее полно «просмотрен» лишь один фонд?

Недостаточное изучение архивов типографий представляется важнейшей принципиальной ошибкой составителей каталога. До нашего времени сохранились — полностью или частично — фонды типографий Академии наук, Сухопутного шляхетного корпуса, Морского корпуса, Военной коллегии, Синодальных типографий, Сената и ряда других учреждений. С разработки этих фондов следовало начать — времени и труда потребовалось бы немногим больше, ибо сама собой отпала бы необходимость титанического и кропотливого исследования путем сопоставления шрифтов, орнаментики, водяных знаков, газетных объявлений и т. п. Да и сами результаты были бы не только точнее, но и гораздо полнее.

В особенности это касается изданий Академической типографии. Составители каталога широко использовали печатные работы В. П. Семенникова и картотеку Д. Д. Шамрай, действительно обогатившую библиографию рядом интереснейших и необходимейших сведений, но самостоятельных разысканий не предприняли. В результате масса материалов оказалась недоступна составителям каталога по весьма простой причине: в обработанных В. П. Семенниковым и Д. Д. Шамраем фондах нет тех данных, которые содержатся в других (особенно в «репортах» фактора типографии и счетах). При сплошном просмотре фондов выясняется, что до нашего времени дошли исчерпывающие сведения о книжной продукции типо-



графии Академии наук. Приведу примеры разного рода уточнений, основанных на архивных материалах.

Имеющиеся в «Сводном каталоге» сведения о тиражах можно дополнить, например, по следующим изданиям:

1378. **Георгий Конисский.** Речь... переведена... И. Голеневским. Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 35/3, лл. 1—2, 4 IV—23 VI 1774).

1475. **Голеневский И. К.** Ода на день коронации... Екатерины... Тираж 200 экз. (Там же).

1477. **Голеневский И. К.** Плачь на кончину... имп. Елисавет Петровны... Тираж 200 экз. (Там же, все три напечатаны на счет Голеневского).

1536. **Гольдони К.** Благодетельный грубиян... (Пер. М. Храповицкого). Тираж 600 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 615, л. 99; оп. 4, № 29/1, л. 99, 31 X—19 XII 1772).

1538. **Гольдони К.** Домашняя несогласия. Тираж 435 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 33/1, лл. 43—46, IV—VI 1773).

1909. **Дмитревский И. А.** Непостижимость судьбы. Тираж 614 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 543, л. 285; № 615, л. 401, XI 1772).

2991. **Коваленский М. И.** Ода... на новый 1774 год... Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 32/1, лл. 159—160, 11 XII 1773—8 I 1774).

3369. **Курганов Н. Г.** Писмовник... Чч. 1—2. Тираж 1208 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 2139, л. 10, 10 IX 1790).

3834. **Львов П. Ю.** Роза и Любим. Тираж 606 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 2139, л. 3, 8 II 1790).

3837. **Львов П. Ю.** Храм истинны... Тираж 606 экз. (Там же).

4375. **Муравьев М. Н.** Оды... 1775 года. Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 38/12, лл. 1—2 об., 3 III—27 III 1775).

4378. **Муравьев М. Н.** Переводные стихотворения. Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 31/23, лл. 1—3, 21 VIII—24 IX 1773).

5271. **Петров В. П.** Письмо к... Г. А. Потемкину... Тираж 302 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 26/2, л. 25 об., VII 1771).

5289. **Петроний Арбитр.** Гражданская брань. (Пер. М. Муравьева). Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 35/11, лл. 1—2, 24 I—19 II 1774).

5501. **Поп А.** Храм славы. (Пер. П. Львова). Тираж 606 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 2139, л. 3, 8 II 1790).

5547. **Потемкин П. С.** Ея имп. величеству... на приобретение Белой России 1772 года. Тираж 100 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 29/1, л. 119, 28 IX 1772).

5550. **Потемкин П. С.** На возвращение из Архипелага... Ф. Г. Орлова... Тираж 150 экз. (Там же, л. 104, 9 V 1772).

5560. **Потемкин П. С.** Стихи на приезд из Архипелага... А. Г. Орлова... Тираж 50 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 26/1, л. 145 об., 14 III 1771).

6706. **Сорен Б. Ж.** Душе друга моего Гельвеция. (Пер. С. В. Нарышкина). Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 29/1, л. 150, 1 VI 1772).

В некоторых случаях документы позволяют назвать типографию, которую составителям не удалось определить по шрифтам:

1028. **Владыкин И.** Ода на день... рождения... Павла Петровича... СПб., [тип. Акад. наук], 1771. Тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 26/1, лл. 74—75, 5 IX—21 IX 1771).

Для ряда книг можно уточнить или установить год издания:

1849. **Джанетти М. А.** Ея п. в. Екатерине II... песнь... (В дополнениях указан переводчик — И. Ф. Богданович, — т. III, стр. 486). Год издания назван предположительно: «не ранее 1770». Согласно документам — 1771, тираж 200 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 26/1, л. 115; № 26/2, л. 17, III—6 IV 1771).

2132. **Екатерина II.** Выборные российские пословицы. Выпущены тип. Акад. наук в марте 1790 года. Тираж 520 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 2139, л. 4 об., 29 III 1790).

2176. **Екатерина II.** Российская азбука. Тип. Акад. наук, 1790. Тираж 520 экз. (Там же).

2183. **Екатерина II.** Сказка о царевиче Февее. Тип. Акад. наук, 1790. Тираж 520 экз. (Там же).

2187. **Екатерина II.** Сказка о царевиче Хлоре. Тип. Акад. наук, 1790. Тираж 520 экз. (Там же).

5493. **Ироида I.** Элопа ко Абеларду. — Ироида II. Армида к Ринольду. СПб., тип. Акад. наук, 1773. Напечатано на счет Н. И. Новикова. Тираж 500 экз. (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 33/1, лл. 43—45 об., V—VI 1773).

Кроме того, как явствует из документов, «двух содержавшей стихи» Н. Е. Струйского (№№ 6903 и 6908) вышли в свет не в 1790, а в 1791 году. Первого отпечатано 202 л., второго 310, причем 245 дополнительно перепечатывались (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 390, л. 152; оп. 4, № 75/1, л. 7, 28 I 1791).

Иногда уточнение датировки и тиражей имеет не только чисто библиографический, а, как мне кажется, — историко-литературный, принципиальный смысл. Вот любопытный пример.

8635. Письма Эрнеста и Доравры. Сочинения Федора Эмина. Чч. 1—4. СПб. [тип. Акад. наук], 1766.

Аннотация «Сводного каталога»: «Судя по водяным знакам на бумаге, напечатано не ранее 1791 г. Сопиков датирует издание 1792 г.»

Если так, то можно предположить, что сентиментальный роман Эмина вновь привлек внимание читателей тогда, когда уже выступил Карамзин, когда пользовался популярностью «Московский журнал», — словом, получается, что Карамзин «воскресил» Эмина.

На деле оказывается нечто иное: это процесс параллельный и скорее даже Эмин подготавливает выступление Карамзина, обеспечивает ему благосклонный прием. Уже в 1789—1790 годах старое издание «Писем Эрнеста и Доравры» начинает идти нарасхват, книжная лавка требует из «магазина» все новых и новых экземпляров. Наконец, следует распоряжение: «В книжной типографии сколь возможно поспешнее печатать писем Эрнеста и Доравры еще экземпляров» (а для набора взять в книжном магазине по одному экземпляру), и в марте 1791 года печатается 212 комплектов. А в октябре — новое требование: напечатать 1-й части романа 412 экз. (в магазине, в запасе осталось лишь 10), 2-й части — 414 (осталось 8), 3-й — 214 (208), 4-й — 216 (206).

Такая же история, с многократными допечатками на протяжении ряда лет, происходит с произведениями Прево («Английский философ, или Житие Клеветланды», «Приключения маркиза Г.»), Лесажа («Похождения Жилблаза», «Повесть о хромоногом бесе»), всеми произведениями Фльдингга. Чтобы получить подлинную картину распространения этих книг, а следовательно — истинное представление о читательских вкусах XVIII века, о литературных интересах русского общества, — мало определить, что было издание с такого-то набора. Следует еще выяснить, сколько раз допечатывались тиражи (и какие) с того же набора или с другого, но с тем же титульным листом, каким числом экземпляров, в какие годы и даже — сколько раз в одном году.

Возвращаясь к изданию «Писем Эрнеста и Доравры» (№ 8635), надо сказать: права и составители каталога, по бумаге определяющие 1791 год, и Сопиков, называющий 1792 год. Это практически два издания, последовательно печатавшиеся с одного набора во исполнение двух распоряжений начальства (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 76/1, л. 151; № 75/3, л. 23 об.; № 75/1, л. 1, и т. д.).

В ряде случаев архивы позволяют определить авторство анонимных или неверно атрибутированных произведений. Так, например, в «Сводном каталоге» под № 4880 стоит анонимная «Ода на день тезоименитства... Константина Павловича 1791 года 21 мая». От себя составители указывают: СПб., 1791. Типография, тираж неизвестны. Документы уточняют: типография Акад. наук, тираж — 59 экз., распоряжение последовало 18 мая, отпечатано 20 мая. Автор — Д. И. Хвостов.

Но самое интересное следует дальше. В томе IV «Сводного каталога» (стр. 157) в аннотации к «Новым ежемесячным сочинениям» читаем: «По сведениям Архива Академии наук отдельным оттиском в количестве 59 экземпляров напечатана „Ода на день тезоименитства... Константина Павловича, 1791 года, 21 мая“ Д. И. Хвостова (ч. 62)». Так получается по меньшей мере три неувязки.

Во-первых, каким образом в мае 1791 года мог быть сделан «отдельный оттиск» из 62-й — августовской — книжки? Вернее — наоборот: вышедшая отдельным изданием ода была перепечатана в «Новых ежемесячных сочинениях», а подобные вещи редакция журнала практиковала постоянно.

Во-вторых, ода из журнала — та самая, что значится в томе II под № 4880, чего составители не заметили.

И в-третьих, в «Хронологическом указателе» в V томе ода под № 4880 значится анонимной, в списке произведений Д. И. Хвостова ее тоже нет.

Документы позволяют, наконец, хотя бы частично прояснить донельзя запутанную историю с авторством двух стихотворений, составивших приложение к № 45 «Санктпетербургских ведомостей» 1773 года. Первое из них называется: «Стихи госпожам девицам первого возраста, воспитываемым в Новодевичьем монастыре...»; второе: «Стихи, сочиненные на случай, когда благородные девицы четвертого возраста... гуляли в саду летнего е. и. в. дворца 1773 году, мая 20 дня».

В аннотации сказано: «В. С. Сопиков считает автором первого стихотворения А. П. Сумарокова; В. П. Семенов авторство А. П. Сумарокова отвергает. Второе стихотворение принадлежит П. С. Потемкину. Отдельное издание стихов П. С. Потемкина см. „Сводный каталог“, т. 2, № 5561» (СК, т. IV, стр. 91).

Однако из поля зрения составителей «Сводного каталога» выпала точка зрения П. Н. Беркова. Дело в том, что эти же стихотворения, но в обратном порядке были перепечатаны Н. И. Новиковым в «Живописце» (они составляют 24-й лист журнала за 1773 год). Комментируя стихи девицам четвертого возраста, П. Н. Берков обратил внимание на слова «Воспой приятну песнь, покоящаясь муза» и заметил: «Возможно, что это стихи М. М. Хераскова, проживавшего тогда в Петербурге. Что они не Сумарокова, как отчасти предполагал П. А. Ефремов, видно из того, что Новиков не включил их в дважды изданное им „Полное собрание всех сочинений»

ний“ Сумарокова”.<sup>3</sup> Об авторстве стихов девицам первого возраста П. Н. Берков ничего не пишет. Очевидно, от него ускользнуло указание Сопикова, оспоренное Семенниковым, равно как и то обстоятельство, что оба стихотворения до перепечатки в «Живописце» были два раза опубликованы анонимно; последнее же делает несостоятельным аргумент, отвергающий Сумарокова, ибо Новиков мог и не знать, кто автор перепечатываемых им стихов.

Следовательно, П. Н. Берков предположительно приписывает Хераскову те стихи, которые В. П. Семенников, а за ним и составители «Сводного каталога» считают безусловно принадлежащими П. С. Потемкину (стихи девицам четвертого возраста). И та и другая сторона оставляет открытым вопрос об авторе стихов девицам первого возраста.

Распутье этот клубок помогают типографские счета. Согласно одному из них за печатание 100 экз. стихов девицам четвертого возраста следует получить (и получено) 2 руб. 4 коп. «от некоторого анонима». За печатание же 200 экз. стихов девицам первого возраста получено 3 руб. 70 коп. от П. С. Потемкина (Арх. АН, ф. 3, оп. 4, № 32/1, лл. 65—66 об.).

Таким образом, в «Сводном каталоге» П. С. Потемкину трижды приписано чужое произведение — в отдельном издании (№ 5561) и двух перепечатках (т. IV, стр. 91 и 134). Отдельное же издание его собственного стихотворения в «Сводный каталог» вообще не попало, очевидно — как неатрибутированная листовка.

Кто же был автором стихов девицам четвертого возраста? Думаю, что один из издателей журнала «Вечера», ибо именно «от некоторого анонима» регулярно поступали деньги за печатание этого журнала и каких-то, пока не установленных, его же (издателя «Вечеров» — «некоторого анонима») стихов. Это, очевидно, не Сумароков и не Херасков, имена которых часто встречаются в типографских документах, а некое третье лицо, желавшее оставаться в документации «некоторым анонимом». Пока предположительно назову имя Я. Б. Княжнина.

Поскольку лучше, чем с архаичными источниками, обстоит дело с использованием печатных материалов. Однако и тут можно указать на ряд недосмотров составителей каталога.

Во «Введении» к изданию говорится: «Для установления... авторов много дало ознакомление с содержанием книг, их предисловиями и примечаниями... Таким... путем был установлен автор анонимно изданных стихов „Осень в селе Зубриловке 1788 в ноябре“ (№ 1786). Ранее в библиографии это издание не было связано с именем Г. Р. Державина и выпало из поля зрения исследователей» (СК, т. I, стр. 6—7). То же повторено в аннотации к данному произведению. Но соответствует ли это действительности?

В том III (стр. 486) в уточнениях обнаруживаем: «1786. Это издание было связано с именем Г. Р. Державина В. П. Семенниковым, но предположительно, т. к. самого издания он не видел». И так, все же «было», хотя и «предположительно». Но ведь и это не все. В примечаниях к стихотворениям Державина, вышедшим в 1957 году в «Библиотеке поэта» (т. е. за 5 лет до выхода I тома «Сводного каталога» и за 10 — до последнего) отнюдь не «предположительно» сказано: «Осень во время осады Очакова... Впервые — отдельное издание. Тамбов, около 1788—1789 гг. под заглавием „Осень в селе Зубриловке“...» (стр. 383).

Еще пример. В том III описана анонимная «Епистола его высокопревосходительству Ивану Ивановичу Шувалову, на прибытие его из чужих краев в Санкт-Петербург 1777 года сентября 17 дня» (№ 8660). Начало: «Ревнитель росских муз, талантов покровитель...» Автор — неизвестен. Однако эта же эпистола напечатана в «Санктпетербургском вестнике» в 1779 году и — самое главное — в собрании сочинений Г. Р. Державина.<sup>4</sup> Почему-то и журнал, и гродовское издание выпали из поля зрения составителей каталога, и известное произведение известного поэта оказалось анонимным.

Г. Р. Державин является и автором анонимной оды на рождение Александра Павловича (№ 4878).<sup>5</sup>

Весьма неполно отражены в аннотациях каталога журнальные публикации отдельно изданных произведений. Во «Введении» сказано: «Приводятся также данные о первой публикации отдельных сочинений в периодических изданиях...» (СК, т. I, стр. 9). Иногда подобные справки действительно даются, но гораздо чаще они отсутствуют. Так, например, в аннотациях к №№ 5270 и 5259 нет указания на то, что параллельно в мае 1776 года эти произведения В. П. Петрова были опубликованы в «Собрании разных сочинений и новостей» (стр. 15—20 п 20—26). В анно-

<sup>3</sup> Сатирические журналы Н. И. Новикова. Ред., вступ. статья и коммент. П. Н. Беркова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 588.

<sup>4</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. I. СПб., 1864, стр. 50—57.

<sup>5</sup> См.: В. А. Западков. Утерянная ода Г. Р. Державина. В кн.: XX Герценовские чтения (межвузовская конференция). Филологические науки. Программа и краткое содержание докладов. Л., [1967], стр. 55—58.

тащи к № 2983 не названы обе журнальные публикации стихотворения Я. Б. Княжнина: «Санктпетербургский вестник», ч. 6, 1780, стр. 83—86; «Собеседник любителей русского слова», ч. 8, 1783, стр. 149—151.

А вот аннотация к № 1776, к «Стихам на рождение в Севере порфиородного отрока» Г. Р. Державина: опубликовано также в «Собеседнике любителей русского слова», ч. 1, 1783, с. 100—103». Верно, но совершенно непонятно, почему взята повторная перепечатка 1783 года и ни словом не упомянуто о первой публикации в «Санктпетербургском вестнике» (ч. 4, 1779, стр. 410—414).

Столь же непоследовательно приводятся в аннотациях данные о «конфискации» книг по указам 1785 и 1787 годов. Чем руководствовались составители, включая в одних случаях сведения о цензурных преследованиях и умалчивая о них в других, понять невозможно.

Хорошо известно, что в результате следствия по указу 1785 года архиепископ Платон признал «сумнительными» 23 издания из числа продававшихся в лавке Новикова. Однако в «Сводном каталоге» соответствующие указания есть лишь в 8 аннотациях, а в 14 отсутствуют (одна «листочка» в каталоге не зарегистрирована). Приблизительно так же обстоит дело и с изданиями, осматривавшимися согласно указу 1787 года, когда в Москве было заподозрено 313 книг.

Главное, впрочем, заключается в том, что подавляющее большинство указаний о «конфискации» просто ошибочно: составители каталога приняли за историческую истину литературоведческую легенду столетней давности. В действительности, как свидетельствуют опубликованные документы и архивные разыскания, из числа 23 «сумнительных» книг в лавке Новикова было опечатано 6 изданий: №№ 2852, 5150, 6424, 8066, 8298, 8589 (и, возможно, также № 8299), из числа же 313 изданий запрещению подверглось 14: №№ 348, 1631, 2484 (только 3-я часть, а не все издание), 2675, 2682, 2684, 2938, 4497, 4752, 5016, 5835, 6387, 8049 (разрешено к продаже без предисловия, которое было вырвано из книги), а также не зарегистрированное в каталоге отдельное издание сочинения Франкенберга «О тройственном пути души» (пер. А. П. Хвостовой (?)). Кстати, это сочинение входит во 2-ю часть изданий №№ 2426, 2427, 2428; во всех трех случаях источник не раскрыт).<sup>6</sup> Следовательно, в остальных случаях имеющиеся в аннотациях сведения о «конфискации» по указам 1785 и 1787 годов должны быть отвергнуты как неверные.

Недостаточно полно в «Сводном каталоге» даны описания некоторых изданий. Так, например, в аннотации к собранию стихотворений М. Н. Муравьева, открываемому «Посланием к А. М. Бр.» (№ 4379), составители правильно оговаривают: «Издание не закончено: в конце последнего слова текста — запятая» (точнее было бы, правда, сказать, что это вообще не издание, а корректурный оттиск 1 листа; неверно следующее далее указание, что последнее стихотворение «доисано» от руки: сделана лишь попытка продолжить текст, но он обрывается на полуфразе). Однако в аналогичном случае о «Рифмальном лексиконе...» И. Тодорского (№ 7255) в аннотации сказано лишь: «Посвящено М. М. Хераскову». А на самом деле и труд далеко не завершен (ср. предисловие и текст), и книги-то, собственно говоря, нет: в конце последнего слова текста — запятая. Но здесь составители по непонятной непоследовательности не сочли нужным отметить это обстоятельство.

Наконец, о полноте каталога. Я писал уже о повторных перепечатках, о допечатках — иногда через десятки лет, иногда в том же году и в последующие после выхода первого издания.

Особый вопрос — о так называемом «листовом материале». Как правило, в «Сводный каталог» включаются брошюры от 5 страниц и более. Сами составители каталога пишут по этому поводу: «Листовой материал в Сводном каталоге не представлен. Однако для авторов книг, вошедших в Сводный каталог, сделано исключение. В целях более полного отражения литературной и научной деятельности этих авторов, их произведения, изданные в форме листовок, также включены в Сводный каталог. Общее количество таких листовок незначительно — 290 изданий» (СК, т. I, стр. 4—5). Подобный ограничительный подход к отбору материала уже сам по себе вызывает серьезные возражения.<sup>7</sup> Но даже если стать на позиции составителей и попытаться взглянуть на каталог их глазами, то и в этом случае возникнет ряд недоуменных вопросов.

Где «Идиллия, Силен», хранящаяся в БАН, о которой есть специальная работа одного из составителей «Сводного каталога» — М. М. Гуревича?<sup>8</sup> Она приписана

<sup>6</sup> См.: Г. В. Вернадский. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пгр., 1917, стр. 125. Подробней см.: В. А. Западос. Краткий очерк русской цензуры 60—90-х годов XVIII века. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена» (печатается).

<sup>7</sup> См. указанную выше хронике В. П. Степанова, стр. 249.

<sup>8</sup> М. М. Гуревич. Из несобранного литературного наследия А. П. Сумарокова. В кн.: XVIII век. Сб. 5. Изд. АН СССР, М—Л, 1962, стр. 392—395.

им А. П. Сумарокову на основании инициалов подписи, прочтенных как «А. С.». Правда, настоящий ее автор «Л. С.» — Лука Сичкарев, но так или иначе, поскольку есть раздел и произведений Сумарокова, и Сичкарева, «Идиллия, Силен» должна была быть включена.

Почему отсутствуют «Стихи господам девицам первого возраста...» П. С. Потемкина, экземпляр которых имеется в ГПБ? Подлинный их автор стал известен только сейчас, но ввести в каталог это произведение следовало уже хотя бы потому, что о нем неоднократно писали в научной литературе.

Как обстоит дело с «Хорами из Песни дому любящему науки и художества» Г. Р. Державина? В «Сводном каталоге» говорится лишь об одном — полном — издании этого произведения (№ 1791). А документы свидетельствуют: полному изданию (кстати, тираж его — 606 экз.) предшествовал отдельный выпуск части кантаты — «хоров» (Арх. АН, ф. 3, оп. 1, № 390, лл. 25—28). Естественно возникает вопрос, остались ли эти «хоры» среди неатрибутированного листового материала или не сохранились вообще?

И последнее. Я уже говорил, что особую ценность для исследователей «Сводный каталог» приобретает потому, что в нем указано местонахождение описываемых изданий, — и показал это на примере поисков оды Г. Р. Державина на рождение Александра Павловича, которая, по сведениям каталога, имеется только в МГУ (№ 4878).

Однако, просматривая по другому поводу издания стихов XVIII века, хранящиеся в БАН, я случайно наткнулся на экземпляр издания оды, не зарегистрированный в «Сводном каталоге!» Единственный ли это случай?

Оказалось, что «Песнь лирическая Россу по взятии Измаила» Г. Р. Державина (№ 1793) также имеется в БАН, но этот экземпляр в «Сводном каталоге» не указан.

По сведениям каталога, издание «Изображения Фелицы» Г. Р. Державина (№ 1773) с автографом поэта имеется только в ГБЛ. Однако и в БАН есть экземпляр того же издания с дарственной надписью, сделанной рукой автора: «Милостивому государю моему Николаю Андреевичу, его превосходительству Молчанову».

Может быть, мне (или скорее БАН) просто «не повезло» и я наткнулся на редчайшие исключения. (Кстати, в томе III есть ряд дополнительных указаний о наличии в библиотеках разных изданий, ранее не зарегистрированных, однако перечисленное мною там не учтено).

Подведем вкратце итоги. «Сводный каталог русской книги XVIII века» — издание безусловно ценное, важное, необходимое для исследователей. Однако в нем имеется ряд несомненных пробелов, пропусков, неточностей, ошибок, обусловленных как вынужденной спешкой, так и неоправданно малым привлечением архивного материала.

Поскольку сейчас идет речь о выпуске шестого — дополнительного — тома, хотелось бы надеяться, что указанные здесь (и неуказанные — вроде отсутствия списка desiderata) недочеты первых четырех томов будут исправлены самым тщательным образом, материал собран как можно более полно. Конечно, обследование архивов типографий, сплошной — заново — просмотр журналов и т. п. отодвинет выпуск дополнительного тома на два-три года. Но ведь подобного библиографического труда пришлось ждать без малого полтора года, — и когда станет возможным следующий?

Т. В. ОШАРОВА

## ПОСВЯЩЕНО ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ \*

В библиографическом указателе «Творческая история произведений русских и советских писателей» впервые специально отобрана и систематизирована литература, освещающая историю возникновения произведений многих художников слова начиная с XVIII века и по сей день. Отвечая современному живому интересу и читателей и исследователей к тайнам создания непреходящих эстетических ценностей, эта книга найдет широкое научное применение. При этом не только в различных отраслях филологии: литературоведении, текстологии, библиографии. Она станет подспорьем в работе тех психологов, философов, искусствоведов, которые совместно с филологами основывают новую науку, занимающуюся психологией творчества, закономерностями творческого процесса.

С выходом указателя появилась первая возможность совокупно обзреть прежде всего то, что сделано в изучении творческой истории как специальной лите-

\* Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографический указатель. Составили Н. И. Желтова и М. И. Колесникова. Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова. Изд. «Книга», М., 1968, 112 стр.

ратуроведческой проблемы. До начала 20-х годов она лишь эпизодически возникала в трудах, преимущественно исследовавших специфические памятники древней Руси. Применительно же к произведениям дальнейших времен эта проблема получила самостоятельное теоретическое обоснование в нашей науке лишь с появлением трудов профессора Н. К. Пиксанова.<sup>1</sup>

Однако далеко не сразу утвердился намеченный в них «новый путь литературной науки». Он прокладывался с боями, не лишеными подчас драматических коллизий, если вспомнить не только выступления в поддержку предложенной научной концепции,<sup>2</sup> но и яростные нападки ее противников. При этом споры о принципах исследования творческой истории были выведены на магистральную линию дискуссий о самом главном для молодого советского литературоведения — о методологии этой науки и ее связях с основами марксистско-ленинского учения. Нашлись оппоненты (прежде всего среди критиков вульгарно-социологического толка), которые не только настаивали на несовместимости новой доктрины с марксистскими принципами в науке,<sup>3</sup> но и объявляли ее «не имеющей никакого касательства к проблемам литературоведения».<sup>4</sup>

Теории, как известно, проверяются практикой. И вот сейчас мы держим в руках книгу, в которой зарегистрировано около 2000 работ, созданных на основе изучения творческой истории произведений 80 писателей. Редактором первого в своем роде библиографического указателя по праву выступает профессор Н. К. Пиксанов, руководивший работой составителей Н. И. Желтовой и М. И. Колесниковой. Ими квалифицированно выполнен серьезный библиографический труд, в основу которого положена обработка ценнейшей коллекции литературоведческих работ и картотеки Н. К. Пиксанова.

В первый «Общий отдел» вынесено более тридцати статей и книг (за период с 1883 по 1967 год), имеющих наибольшее отношение к теоретической разработке проблемы. Представленные в хронологии, они отражают разные этапы в ее осмыслении и трактовке. Заметим, правда, что методологические поиски прослеживались бы отчетливее, если бы период самых жарких, принципиальных полемик, развернувшихся вокруг творческой истории на рубеже 20—30-х годов, был отражен наиболее полно.<sup>5</sup> Материалы этих дискуссий представляют сегодня ценность не только для исследователей конкретной проблемы; они интересны и с точки зрения истории нашей науки, и с точки зрения становления ее методологии.

Учитывая последнее, отродно отметить обнадеживающую заявку, сделанную во вступительной статье «От редактора»: обещано появление обобщающего методологического труда по творческой истории.

В том, что сама проблема утвердилась в советском литературоведении и обрела массу приверженцев, с особой наглядностью убеждает вторая, основная часть библиографического указателя — «Personalia». Она составлена в едином алфавите писателей, а внутри рубрик — в алфавите названий их произведений с хронологическим, в большинстве случаев аннотированным перечнем работ по творческой истории каждого.

Сегодня никто, конечно, не вернется к мысли о том, что широчайшие задачи литературоведения возможно решить, пользуясь лишь методами исследования творческой истории. Но тем более будут отринуты суждения тех, кто предрекал этим методам, даже при самом сочувственном отношении к ним, роль некоего «подсобного приема», позволяющего постичь только «внешнюю сторону механики и художественного творчества»,<sup>6</sup> кто полагал, что творческая история станет

<sup>1</sup> Н. К. Пиксанов. 1) Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы). Изд. «Искусство», 1923, № 1; 2) Творческая история «Горя от ума». ГИЗ, М.—Л., 1928. См. также сборник статей под ред. Н. К. Пиксанова «Творческая история» (М., 1927).

<sup>2</sup> Наиболее обстоятельному позитивному анализу при отдельных критических суждениях она была подвергнута П. Н. Сакулиным в специальном докладе на заседании Отделения гуманитарных наук Академии наук СССР, опубликованном в «Известиях АН СССР» (1930, № 3).

<sup>3</sup> См. выступление В. Ф. Переверзева в сборнике «Литературоведение» (М., 1928).

<sup>4</sup> С. Бабух. Проблема творческой истории и современное литературоведение. «На литературном посту», 1929, № 8, стр. 18—19.

<sup>5</sup> Справедливости ради скажем, что основные точки зрения в указателе представлены (названы выступления Н. Пиксанова, С. Бабуха, П. Сакулина, упомянутые выше). Но напомним, что в разных вариантах выразили свое отношение к дискутировавшейся проблеме и многие другие: Н. Гудзий («Печать и революция», 1927, № 2), Л. Гроссман («Новый мир», 1927, № 4), Н. Замошкин («Новый мир», 1929, № 6), В. Архангельский («Печать и революция», 1930, № 1), С. А. Щеглова («Известия по русскому языку и словесности АН СССР», 1930, т. III, кн. I) и др.

<sup>6</sup> А. Глаголев. Творческая история. Исследования по русской литературе. М., 1927. «На литературном посту», 1927, № 8, стр. 63—64.

«проблемой только текстологии»<sup>7</sup> или «редакционной техники и университетской педагогики»<sup>8</sup> и т. п. Творческая история произведения, безусловно, сохранила свое значение и в этих областях, но она прежде всего представляет собой серьезнейшую проблему литературоведения, которая начала оформляться еще в 20-е годы.

Указатель констатирует, что к настоящему времени сформировался особый жанр научной монографии, освещающей творческую историю крупнейших художественных произведений «в полноте компонентов: предыстории, языке и стиле, образах, прототипах, „Влияниях“ и традициях, сюжете, композиции, идейности, исторических, фольклорных и иных источниках» (стр. 3). Немало зарегистрировано и работ, которые носят характер частных исследований, раскрывающих разнообразие аспектов в изучении творческой истории: первичный замысел писателя, планы будущего произведения, источники мотивов и образов, отдельные наброски, варианты, редакции, эволюция замысла, становление идейной концепции, работа над стилем и т. д. и т. п. Такая картина не без основания может быть расценена как широкий фронт исследовательских работ.

Но обнаруживается и следующее. При всех скидках на неполноту одних разделов указателя или на преимущественное внимание к другим нельзя не видеть, что составители свода располагали несравненно более богатыми материалами по русской классике и явно испытывали недостаток подобных же по советскому периоду. Щедро одарили их горьковеды, это закономерно. И все-таки, не нуждается ли в должном изучении и художественное наследие других мастеров советской прозы, поэзии, драматургии? Тем более, что источники тут лежат, что называется, под руками.

Можно было бы и дальше задаваться отнюдь не риторическими вопросами того же свойства. Но некоторые хотелось бы обратиться и к авторам указателя.

Понятно, сколь трудным был сам процесс отбора материала. Из массы разнообразных литературоведческих работ надо было выбрать относящиеся к проблеме творческой истории произведения. Границы же этой проблемы сейчас, при отсутствии обобщающего теоретического труда, обозначены далеко не четко. Отсюда, видимо, и известная приблизительность в определении критериев отбора, и непоследовательность в привлечении конкретных материалов. Отсюда и некоторые наши недоуменные вопросы.

Так, в предисловии сказано, что «в указателе регистрируются работы исследовательского характера. Информации и описания в указателе не включаются» (стр. 3). К числу последних отнесены текстологические комментарии к научным изданиям сочинений писателей, отвергаемые, как можно понять, в принципе. Стоило ли это делать столь решительно, памятуя, что история текста входит в состав творческой истории произведения и существует немало отличных комментариев, выполненных на высоком научном уровне.

Видимо, понимание ценности подобных материалов побудило составителей в ряде случаев отослать к ним читателя в конкретных рубриках, но лишь эпизодически. При этом подчас становится непонятным принцип выбора. Почему, например, в чеховском разделе комментарии взяты только из двенадцатитомника Гослитиздата 1954—1957 годов и за пределами оставлены весьма ценные материалы из двадцатитомника 1944—1951 годов — наиболее солидного из имеющихся научных изданий Чехова?

Если говорить о принципах и направлениях в обследовании материалов — о том, что может оказаться важным для продолжения работы, то позволим себе поставить еще некоторые вопросы.

По содержанию указателя трудно, например, судить, как отнеслись его составители к трудам типа «Как работал писатель», «В творческой лаборатории писателя». Считался ли обязательным их полный учет? В ряде случаев они указаны, но многих мы в списках не досчитались,<sup>9</sup> в том числе и тех, которые содержат специальные главы о творческой истории отдельных произведений. Встает вопрос и о том, как в подобном указателе должны учитываться соответствующие материалы из общих работ о жизни и творчестве писателя. Если эта цель пресле-

<sup>7</sup> А. Глаголев. Н. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 363. «Книга и революция», 1929, № 15—16, стр. 84.

<sup>8</sup> Л. Гроссман. Творческая история. Исследования по русской литературе (Пушкин, Грибоедов, Достоевский, Гончаров, Островский, Тургенев). Сб. статей под ред. Н. К. Пиксанова. Изд. «Никитинские субботники», М., 1927, стр. 248. «Новый мир», 1927, № 4, стр. 206.

<sup>9</sup> В. В. Буш. Гл. Успенский. (В мастерской художника слова). Этюды. Саратов, 1925; В. В. Вересаев. Как работал Гоголь. «Мир», М., 1932; С. Н. Дурьлин. Как работал Лермонтов. «Мир», М., 1934; Н. К. Гудзий. Как работал Толстой. «Советский писатель», М., 1936; Г. И. Чулков. Как работал Достоевский. «Советский писатель», М., 1939; В. А. Гебель. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. «Советский писатель», М., 1945; Л. П. Громов. В творческой лаборатории Чехова. Ростов н/Д., 1963, и др. Список можно пополнить значительным количеством статей.

довалась (а об этом можно судить по ряду регистрационных записей), то почему не всегда?<sup>10</sup>

Отзываясь на обращение редактора, предлагающего сообщить об обнаруженных пробелах (стр. 4), остановим внимание читателей на некоторых пропусках.

Во-первых, в персоналии отсутствуют имена целого ряда писателей. Сошлемся на некоторые из них, упомянув Белинского,<sup>11</sup> Державина,<sup>12</sup> Капниста,<sup>13</sup> Луговского,<sup>14</sup> А. Н. Майкова,<sup>15</sup> Мельникова-Печерского,<sup>16</sup> Озерова,<sup>17</sup> Фонвизина,<sup>18</sup> Хераскова<sup>19</sup> и т. д.

Во-вторых, если продолжать отбор работ, однотипных с теми, которые уже зарегистрированы составителями, можно обнаружить немало пропусков и в имеющихся разделах указателя.

Наименее обследованными нам показались материалы по XVIII веку. Они представлены всего в пяти разделах (Кантемир, Карамзин, Ломоносов, Сумароков, Радищев). В списки не вошли, не говоря о трудах более давних, и новейшие работы (в том числе и те, которые печатались в хорошо известных сборниках «XVIII век»). В разделе «Радищев» не учтена, например, ни одна из основательных работ молодого исследователя А. Татаринцева, проливающих свет на творческую историю ряда произведений писателя.<sup>20</sup> Должна быть упомянута, при всей ее спорности, книга Г. Шторма «Потаенный Радищев» (М., 1965), тем более что она вызвала серьезную научную дискуссию, тоже не отраженную в указателе, хотя в ходе ее трактовались интересующие нас вопросы. Не указаны работы о Сумарокове, устанавливающие различия редакций целого ряда его произведений, их реально-исторические, литературные и фольклорные источники.<sup>21</sup> Пропущена известнейшая книга о Карамзине<sup>22</sup> и т. д.

<sup>10</sup> Если есть отсылки к общим работам о Гладкове, Гончарове, Достоевском, Короленко и др., то закономерно спросить, почему нет того же в разделах по Куприну, Бунину и т. д.

<sup>11</sup> Р. И. Шор. К источникам «Дмитрия Калинина». В кн.: Венок Белинскому. М., 1924; А. В. Храбровицкий. Дело помещицы Давыдовой. (К истории юношеских драм Белинского и Лермонтова). «Литературное наследство», т. 57, 1957.

<sup>12</sup> Я. К. Грот. Библиографическая записка об оде «Бог». «Записки имп. Академии наук», 1863, т. III, кн. 1; Л. К. Ильинский. Из рукописных текстов Г. Р. Державина. «Известия ОРЯС», 1917, № 1; Л. Н. Назарова. Об одной эпитафии Г. Р. Державина. В кн.: XVIII век, сб. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; М. Г. Альтшуллер. Несколько уточнений к текстам стихотворений Г. Р. Державина. «Русская литература», 1961, № 4, и др.

<sup>13</sup> А. И. Мацай. «Ябеда» В. В. Капниста. Киев, 1958. (В работе освещается история печатного текста комедии).

<sup>14</sup> Материалы к творческой истории книги «Середина века». Статья И. Л. Гринберга; публикация Е. Л. Быковой. «Литературное наследство», т. 74, 1965.

<sup>15</sup> В. Н. Перетц. Источник сказки А. Н. Майкова «Три правды». В кн.: Сборник статей, посвященных почитателями академику и заслуженному профессору В. И. Ламанскому по случаю пятидесятилетия его ученой деятельности, ч. II. СПб., 1908, и др.

<sup>16</sup> Н. Я. Агафонов. Казанская героиня «В лесах» Андрея Печерского. «Исторический вестник», 1902, № 1; Г. С. Виноградов. Фольклорные источники романа Мельникова-Печерского «В лесах». В кн.: П. И. Мельников. В лесах, чч. I, II. «Academia», М.—Л., 1936.

<sup>17</sup> П. О. Потапов. К вопросу об источниках трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег». Одесса, 1912.

<sup>18</sup> В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Творческая история комедий Фонвизина. «Театр», 1958, № 11.

<sup>19</sup> И. И. Замотин. Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе. «Филологические записки», 1900, вып. IV—V; Г. З. Кунцевич. 1) «Россиада» Хераскова и «История о Казанском царстве». «Журнал Министерства народного просвещения», 1901, № 1, 11; 2) Влияние «Истории о Казанском царстве» на «Россиаду» Хераскова. В кн.: История о Казанском царстве. СПб., 1905; Б. И. Колпачин. Французский источник некоторых «Нравоучительных басен» М. М. Хераскова. В кн.: XVIII век, сб. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940.

<sup>20</sup> А. Татаринцев. 1) Сатирическое воззвание к возмущению. Саратов, 1965; 2) «Письмо к другу» А. Н. Радищева. «Русская литература», 1966, № 1; 3) О первом «пестуне» Радищева и замысле «Бовы». «Волга», 1966, № 7.

<sup>21</sup> К. Заусцинский. Басни Сумарокова. «Варшавские университетские известия», 1884, №№ 3, 5; В. А. Филиппов. К вопросу об источниках комедии А. П. Сумарокова. «Известия ОРЯС», 1928, т. I, № 1; П. Рулин. Первая комедия Сумарокова. «Известия ОРЯС», 1929, т. II, № 1; К. В. Чистов. «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество. «Ученые записки Карело-финского педагогического института», 1955, т. II, вып. I, серия общественных наук.

<sup>22</sup> В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.



Немало пробелов и в учете материалов по XIX веку. При всей содержательности пушкинского раздела в нем недостает многих трудов, опубликованных в академических сборниках «Временник Пушкинской комиссии»,<sup>23</sup> а также и в иных изданиях.<sup>24</sup> Заслуживали упоминания работы, освещающие те или иные стороны творческой истории произведений Салтыкова-Щедрина.<sup>25</sup> Мог бы быть значительно полнее и раздел «Чехов». За пределами внимания составителей, например, остались исследования записных книжек писателя,<sup>26</sup> работы, рассматривающие историю создания его повестей, рассказов, пьес,<sup>27</sup> происхождение бытовых реалий и т. д.<sup>28</sup> Не имея возможности приводить здесь столь же пространные списки литературы о других писателях XIX века, отметим пропуски в разделах, посвященных Короленко,<sup>29</sup> Лермонтову,<sup>30</sup> Л. Толстому,<sup>31</sup> Тургеневу,<sup>32</sup> Г. Успенскому<sup>33</sup> и т. д.

За пределами указателя остались и многие работы по XX веку, в том числе книги и статьи, посвященные советским писателям. Так, в разделе «Горький» не оказалось трудов Б. Вальбе, устанавливающих прототипы романа «Жизнь Клима Самгина»<sup>34</sup> и вошедших затем в его книгу «„Жизнь Клима Самгина“ в свете русской общественной мысли» (М.—Л., 1966). Пропущены статьи ряда исследователей о прототипах романа «Мать» и других произведений,<sup>35</sup> об истории текста «Сказок

<sup>23</sup> Тень Фон-Визина. Комментарий Л. Модзалевского (т. I, 1936); С. М. Бонди. Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе» (т. I, 1936); Д. П. Якубович. Черновой автограф трех последних строф «Памятника» (т. III, 1937); В. В. Гиппиус. Неоконченная строфа чернового текста «Осени» (т. III, 1937); Б. В. Томашевский. Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки» (т. IV—V, 1939); В. Г. Чернобаев. К истории наброска «Альфонс садится на коня» (т. IV—V, 1939); Б. В. Томашевский. Заметки о Пушкине. (Пушкин и Гиббон; т. IV—V, 1939); Строфы о Наполеоне и Байроне в стихотворении «К морю». Комментарий Н. В. Измайлова (т. VI, 1941), и др.

<sup>24</sup> Н. Яковлев. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. В кн.: Пушкин в мировой литературе. ГИЗ, Л., 1926; Н. В. Фридман. Героический романтизм «последекабрьского» Пушкина. (К вопросу о происхождении маленьких трагедий). «Ученые записки Московского университета», 1946, вып. 110, кн. I; И. З. Серман. Один из источников «Моцарта и Сальери». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958.

<sup>25</sup> Б. Эйхенбаум. История текста «Сатир в прозе». «Литературное наследство», т. 13—14, 1934; Е. И. Покусаев. Щедрин и устное народное творчество. «Ученые записки Саратовского университета», 1948, т. XX; А. Жук. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Саратов, 1958; Н. В. Яковлев. Аннушка и Мавруша-Новоторка. (По рукописям «Пошехонской старины»). В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XIX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, и др.

<sup>26</sup> Е. Коншина. Записные книжки как материал для изучения творческой лаборатории Чехова. В кн.: А. П. Чехов. Сборник статей и материалов, вып. 2. Ростов н/Д., 1960; И. Битюгова. «Записные книжки» — творческая лаборатория. В кн.: Великий художник. Ростов н/Д., 1960; М. Мирза-Авакян. Творческая история некоторых произведений А. П. Чехова. «Известия АН Армянской ССР». общественные науки, 1960, № 9.

<sup>27</sup> Беловая рукопись рассказа «Попрыгунья». Сообщение Н. И. Гитович. «Литературное наследство», т. 68, 1960; Е. Добин. Наблюдения и сюжет. «Вопросы литературы», 1962, № 5; М. Г. Третьякова. К вопросу о творческой истории пьесы «Три сестры». В кн.: Сборник статей и материалов, вып. 3. Ростов н/Д., 1963 (Лит. музей А. П. Чехова, Таганрог).

<sup>28</sup> М. Л. Семанова. Отражение сибирских впечатлений в творчестве А. П. Чехова. «Ученые записки Омского педагогического института», 1944, вып. 2; Л. П. Громов. Этюды о Чехове. Ростов н/Д., 1951, и др.

<sup>29</sup> Г. Миронов. Образ рабочего марксиста Дениса Катриана в очерке В. Г. Короленко «Наши на Дунае». «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крулской», 1960, т. LXXXVI.

<sup>30</sup> Об одном стихотворении Лермонтова. (М. Ашукина. История — опора текстолога; Е. Прохоров. Источники и анализ текста). «Вопросы литературы», 1959, № 5.

<sup>31</sup> К истории создания «Воскресения». (И. М. Виноградов. Из записок надзирателя Бутырской тюрьмы; С. И. Бродовский. Из воспоминаний начальника Тульской тюрьмы). В кн.: Толстой и о Толстом. Новые материалы, сб. 3. М., 1927.

<sup>32</sup> Н. Л. Бродский. Замыслы И. С. Тургенева. Материалы к истории его художественного творчества. «Вестник воспитания», 1916, № 9.

<sup>33</sup> В. Буш. Как работал Глеб Успенский над своими очерками. «Литературная учеба», 1933, № 6—7, п. др.

<sup>34</sup> См.: «Звезда», 1938, № 10; 1946, № 5—6; 1947, № 3; 1955, № 6, п. др.

<sup>35</sup> Г. Ленобль. От прототипа к типу. В кн.: О М. Горьком — художнике слова. Сборник статей. «Советский писатель», М., 1957.

об Италии» и их источниках,<sup>36</sup> источнике «Песни о Соколе».<sup>37</sup> Не учтены и опубликованные в 74 томе «Литературного наследства» статьи о творческой работе Горького над «Фальшивой монетой», «Жизнью Клима Самгина» и «Вассой Железновой».<sup>38</sup> Надо сказать, что этот том, посвященный творческому наследию многих советских писателей,<sup>39</sup> к сожалению, целиком выпал из поля зрения составителей указателя. За счет материалов, публиковавшихся в томах «Литературного наследства», мог бы быть пополнен также раздел «Маяковский»<sup>40</sup> и ряд других.

Однако высказанные вопросы и замечания не могут изменить главной оценки рецензируемого библиографического труда. Положено хорошее начало. Особенного признания заслуживает вклад, внесенный в это нужное дело многостетными усилиями известного ученого и библиографа Н. К. Пиксанова. Хотелось бы, чтобы добрый начин имел свое продолжение, в основу которого должен лечь более широкий и строгий просмотр многообразных источников.

Н. А. ГОРБАНЕВ

### ЧЕХОВ И ТОЛСТОЙ В МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКЕ \*

Новая работа О. Семеновского продолжает его предыдущие исследования о марксистской критике предоктябрьской эпохи (В. В. Воровский — литературный критик, 1963; Марксистская критика и партийность литературы, 1966, и др.). На этот раз автор поставил перед собой трудную, но увлекательную задачу — дать «комплексный» анализ выступлений критиков-марксистов начала XX века с оценками творчества Чехова и Толстого.

В целом то решение, которое предлагает исследователь, нельзя не признать удачным. Пожалуй, впервые в нашем литературоведении с такой полнотой и обстоятельностью выявляется роль марксистской литературной критики начала века в борьбе за Чехова — и против «чеховщины», за Толстого — и против «толстовщины». Впечатляет и общая картина этой борьбы, нарисованная в книге, и отдельные ее детали и подробности (многие из которых буквально «воскрешены» из литературного небытия).

Конечно, немалое число крупных фактов литературной полемики тех лет известно по работам о критико-публицистической деятельности Ленина и Плеханова, Воровского и Луначарского. Но даже и эти известные факты, взятые не изолированно, а в связи с другими, предстают в работе О. Семеновского в новой перспективе, приобретают дополнительный смысл.

В разделе о Чехове более глубоко и рельефно, чем это обыкновенно делается, охарактеризована критическая позиция Воровского, раскрыто значение данного им анализа содержания произведений и метода замечательного художника-реалиста. Достигнуто это не только путем противопоставления Воровского создателям всевозможных — народнических, либерально-буржуазных и реакционных — легенд о Чехове (прием обычный), но и — главным образом — благодаря тщательному сопоставлению его суждений с высказываниями Ольминского, Луначарского, Дивильковского и других критиков-марксистов. В ранней марксистской критике, как убедительно показывает О. Семеновский, в истолковании творчества Чехова боролись две тенденции: одна — субъективистская, тяготеющая к приемам критической школы народников и игнорировавшая реальное содержание и смысл чеховских произведений (Ольминский); другая — научно-объективная, восходившая к добролюбив-

<sup>36</sup> К. Д. Муратова. «Сказки об Италии». В кн.: М. Горький. Материалы и исследования, т. IV. Изд. АН СССР, Л., 1951; Л. Н. Ульрих. Самаркандские легенды Горького. В кн.: Горьковские чтения. 1959—1960. Изд. АН СССР, М., 1962; В. Чеботарева. К вопросу о взаимовлиянии литератур. (Чечено-ингушские легенды о Тимуре и сказка Горького). «Известия Чечено-ингушского научно-исслед. института», 1962, т. III, вып. 3.

<sup>37</sup> В. Е. Гусев. К вопросу о фольклорном источнике «Песни о Соколе» А. М. Горького. В кн.: Русский фольклор, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959.

<sup>38</sup> «Литературное наследство», т. 74, 1965, стр. 53—188 (статьи В. С. Нечаевой, В. В. Новикова, Н. Н. Жегалова).

<sup>39</sup> См., например: Из творческой истории «Молодой гвардии» (черновой вариант первой редакции романа). Публикация В. Г. Боборыкина.

<sup>40</sup> В. А. Арутчева. Записные книжки Маяковского. «Литературное наследство», т. 65, 1958.

\* О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом. Из истории общественно-литературной борьбы предоктябрьского периода. Изд. «Карта Молдовеняск», Кишинев, 1968, 310 стр.

ским традициям «реальной критики» и видевшая в творчестве Чехова прежде всего глубокое художественное исследование жизни. Вторую ярче всего выразил Ворковский. Его простые и «известные» теперь всем и каждому тезисы о Чехове как «объективном изобразителе гибнущей интеллигенции» (с ударением на первом слове) и о чеховском литературном методе как «строгом реализме» были в свое время подлинным открытием. За ними стоят долгие и острые споры, угадывается процесс медленного, но верного становления и совершенствования методологии марксистской литературной критики.

Еще более отчетливо преимущества «комплексного» подхода, избранного О. Семеновским, видны в разделе о Толстом. В результате анализа идейной борьбы вокруг Толстого, достигшей павысшего накала в «толстовские» годы — 1908 и 1910 (но начавшейся гораздо раньше), и роли в ней марксистской критики и публицистики во главе с Лениным исследователь приходит к плодотворным выводам. Они состоят в том, что «в борьбе вокруг Толстого выступления марксистов не были какими-то изолированными друг от друга явлениями, а представляли собой звенья единого идеологического фронта»; что «марксистская критика в этой борьбе имела свою линию, не всегда верную, порою противоречивую, но линию, которая во многом соприкасалась с точкой зрения Ленина и которая резко противостояла установкам либерально-буржуазной и реакционной критики» (стр. 132). Выводы эти в работе строго аргументированы, они — итог изучения и сопоставления огромного числа фактов, среди которых есть и известные, и полузабытые (например, полемика о Толстом в бакинском прессе в 1908 году с участием марксистских публицистов С. Пюшина и С. Спандаряна), и забытые совсем (принципиально важное выступление журнала «Мысль» с редакционной статьей «„Вехи“ о Толстом»).

В отличие от установившейся традиции подчеркивать прежде всего черты различия между Лениным и другими марксистскими литераторами, автор, в первую очередь, выделяет то общее, что сближало с Лениным в совместной литературной борьбе и публицистов ленинской школы, и критиков-меньшевиков, сохранивших известную верность марксистскому знамени. Различия при этом не забываются, но и не абсолютизируются. На подобной позиции стоит О. Семеновский, в частности, в оценке статей Плеханова о Толстом — и добивается существенного успеха. Из одной литературоведческой работы в другую кочует, например, мнение о том, будто Плеханов, принимая Толстого «отсюда и досюда», проводя грань между Толстым-мыслителем и Толстым-художником, только ошибался. О. Семеновский показывает и доказывает, что плехановская точка зрения в данном случае, в сущности, совпадает с ленинской, ибо понятие «Толстой-мыслитель» у Плеханова равнозначно таким понятиям, как «Толстой-учитель жизни», «Толстой-толстовец» и т. п. И таких точек соприкосновения во взглядах Плеханова и Ленина на Толстого исследователь отмечает немало. Он безусловно прав, сосредоточивая свое и наше внимание на изучении того положительного, что внесли работы Плеханова в борьбу за Толстого и что они дают сейчас для правильного понимания мировоззрения Толстого, внутренней природы его учения.

Это — один из примеров. Их число можно было бы увеличить.

А теперь — о недостатках этого интересного исследования, в котором нет некоторых важных вещей, имеющих прямое отношение к его теме. Трудно, например, понять, почему автор, по существу, уклонился от анализа вопроса о природе чеховского метода, о такой особенности чеховской поэтики, как реалистическая символика, — вопроса, стоявшего в центре теоретических споров о писателе в начале XX века. Почему Чехова называют «символистом» не только Мережковский, но и Ольминский? Почему на мнение о том, что Чехов «кончает», «убивает» реализм, сходятся Гиппиус и Горький? Простое присоединение автора к точке зрения Ворковского («строгий реализм» плюс элементы «лирицизма») не отвечает на эти вопросы. В работе нет хотя бы даже беглого анализа статей Луначарского «Смерть Толстого и молодая Европа» (1911) и Скворцова-Степанова «Лев Николаевич Толстой» (1910) — и это ее определенно обедняет. В первой из статей дается развернутое сопоставление учений Толстого и научного социализма, во второй — анализируется мировоззрение Толстого, причем отдельные стороны его связываются с общественной психологией крестьянства. («Историческая пассивность крестьянства приобретает в мирозерпании Толстого вид „непротивления злу“ — непротивления насилью или вообще силой», — говорит Скворцов-Степанов в своей статье, и нельзя не заметить близости этой точки зрения к ленинской. Кстати, статья появилась в том же самом 7-м номере газеты «Наш путь» от 28 ноября 1910 года, в котором была опубликована работа Ленина «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение»). Даже не упомянуты: диссертация Аксельрод (Ортодокс) о Толстом, вышедшая в Штутгарте в 1902 году, парижский реферат Плеханова «Толстой и Герцен» (1912), имеющий непосредственное отношение к затронутой в работе теме «Толстой и „Вехи“», многочисленные выступления о Толстом зарубежных марксистов (кроме одной статьи Р. Люксембург).

Не все кажется справедливым в отдельных конкретных оценках исследователя. Он, например, полностью разделяет навязчивую идею многих (не всех) наших чеховедов, согласно которой Н. Михайловский глубоко и непростительно ошибался,

критику молодого Чехова за общественный индифферентизм. В интересах истины следовало бы уточнить: с одной стороны, что Михайловский судил еще строже («Не индифферентны Ваши рассказы в „Новом времени“ — они прямо служат злу», — заявлял он в письме к Чехову в 1888 году), а с другой, — что Чехов, по-видимому, находил критику Михайловского не такой уж вздорной, если мог написать в 1900 году следующее: «Я глубоко уважаю Н. К. Михайловского с тех пор, как знаю его, и очень многим обязан ему». Есть в работе и досадные полемические излишества: так, явно нарушено чувство меры на стр. 174—175, где «Слово о Толстом» Леонова приравнивается к «легенде о Толстом», созданной либеральной публицистикой начала XX века.

Нельзя сказать (как это обычно говорится), что отмеченные недостатки не снижают ценности работы. Именно снижают. А жаль — работа интересная и полезная.

**В. В. МАВРОДИН**

## ОЧЕРК ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ \*

Разработка и популяризация истории русской культуры является важной задачей советской исторической науки. В последнее время история отечественной культуры привлекает к себе все большее внимание. Не только среди историков, но и среди самых широких кругов, как у нас на родине, так и за рубежом, значительно возрос интерес к русскому изобразительному искусству, литературе, театру, музыке, науке. Вместе с тем изучение истории культуры, а также ее популяризация до сих пор ведутся еще недостаточно. Поэтому существует большая потребность в работах, освещающих не отдельные разделы, а развитие русской культуры в целом, начиная со времени Киевской Руси и кончая Великой Октябрьской социалистической революцией.

В свете изложенного рецензируемый «Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года» — коллективная работа, носящая научно-популярный характер, подготовленная (под редакцией С. С. Волка, Ш. М. Левина (отв. редактор), А. Г. Манькова, А. Н. Цамутали; авторский коллектив: Н. А. Казакова, М. К. Каргер, А. И. Копанев, Т. М. Китанина, Ш. М. Левин, Ю. А. Лимонов, А. В. Предтеченский, А. Н. Цамутали, И. П. Шаскольский, У. А. Шустер) в Ленинградском отделении Института истории АН СССР, — несомненно представляет большой интерес.

Из-за недостаточной разработанности многих проблем истории культуры вообще, истории русской культуры в частности авторам рассматриваемой работы пришлось преодолеть ряд трудностей. До сих пор среди историков нет единства в вопросе о том, что именно следует понимать под историей культуры народа, что именно охватывает собой понятие «культура». Некоторые исследователи придерживаются точки зрения, согласно которой это понятие толкуется очень широко. В историю культуры включается при этом не только духовная, но и материальная культура, различные стороны народной жизни и быта (в частности, одежда, жилища и т. п.). Таким образом была построена двухтомная «История культуры древней Руси», изданная Институтом истории материальной культуры и Институтом истории АН СССР в 1948—1951 годах. Наряду с этим существует мнение, что историю культуры следует понимать прежде всего как историю культуры духовной.

Как явствует из предисловия к «Краткому очерку истории русской культуры», его авторы пошли по второму пути.

Перейдем к анализу содержания рецензируемой книги.

В первой главе совершенно справедливо отмечается огромное значение устного народного творчества для развития русской культуры. Немалое внимание уделено фольклору в главах третьей и четвертой. К сожалению, когда речь заходит о XVIII и XIX веках, фольклор отодвигается на задний план, хотя именно в этот период устное творчество все в большей и большей мере начинает отражать народно-освободительное движение.

Удачно изложены материалы, относящиеся к появлению и распространению письменности у восточных славян, к началкам научных знаний. В книге учтены результаты исследований последних лет, побуждающие сделать вывод о широком распространении грамотности и образованности Киевской Руси. Анализируя литературные произведения этого времени, авторы «Краткого очерка» подчеркивают их патриотизм, присущее им чувство единства Руси.

Для I—IV глав характерно стремление охватить все отрасли духовной культуры русского народа. В массе явлений, в сложной цепи событий культурного раз-

\* Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года. Изд. «Наука». Л., 1967, 652 стр.

вития авторы сумели выделить то новое, передовое, что вело страну по пути прогресса.

Ереси как отражение классовой борьбы, как форма проявления общественно-политической жизни, медленное, но неуклонное накопление научных знаний, расширение кругозора русских людей XIV—XVII веков, постепенное усиление элементов «живства» в изобразительном искусстве, ознаменовавшемся замечательными произведениями Андрея Рублева и Симона Ушакова, «росписи», «чертежи» и «сказки» казаков-землепроходцев, раздвинувших границы земель, рек и морей, ставших «ведомыми» не только для русских людей, но и для иностранцев, воинские повести и сатирическая литература, изобличавшая церковь и духовенство, суд и приказные порядки, «Устав ратных, пушечных и других дел» с его математикой, баллистикой, физикой и химией, «Лечебник», заключающий в себе основы фармакологии, и «Позорище всея вселенная», излагающее взгляды Коперника, — все это говорило о том, что, несмотря на многовековой гнет Золотой орды, крепостнические порядки, отсталость, засилие церковной идеологии, медленно, но непрерывно Россия шла по пути развития материальной и духовной культуры.

Авторам удалось показать, что когда на арену истории вышел Петр, этот «действительно великий человек»,<sup>1</sup> почва для преобразований была уже подготовлена всем предшествующим развитием России.

Единственным недостатком первых глав «Краткого очерка» является отсутствие ярких и выразительных характеристик тех выдающихся исторических деятелей, предшественников «птенцов гнезда Петрова», о которых В. Г. Белинский писал: «Боже мой, а какие эпохи, какие лица! Да их стало бы несколько Шекспирам и Вальтерам Скоттам».<sup>2</sup>

XVIII век открывают реформы Петра, а венчают его гениальный русский ученый Михайло Ломоносов и первый русский революционер — Радищев.

XVIII век, как совершенно справедливо отмечают авторы «Краткого очерка», подготовил блестящий расцвет русской культуры в XIX столетии. XVIII век был веком Академии наук и университета, книг гражданской печати и первых газет, театра и Академии художеств, веком Ломоносова и Волкова, Ползунова и Эйлера, Челюскина и Малыгина, Беринга и Шелехова, Сумарокова и Новикова, Фонвизина и Державина, Растрелли и Баженова, Казакова и Шубина. «В XVIII в. окрепли связи русской культуры с культурой зарубежной. Почва для широкого взойствия русской культуры на мировую была подготовлена» (стр. 236). Поэтому-то следовало больше подчеркнуть возрастающую роль русского народа в развитии мировой культуры, дополнив имеющийся в «Кратком очерке» материал другими выразительными фактами. Можно было, например, упомянуть о том, что добытые русскими «землепроходцами» данные послужили материалом для Джона Мильтона и Даниэля Дефо, что задолго до героев Джека Лондона плыли по «Отцу вод» — Юкону русские «промышленные».

Не следует также забывать, что именно в XVIII веке русский актер Лебедев положил начало театру в Индии и русские из Охотска переплыли Тихий и Индийский океаны и ступили на землю Мадагаскара.

Отечественная война 1812 года послужила важнейшим толчком для развития умственных сил русского народа, выступившего в роли вершителя судеб Европы.

В XIX веке на бой с крепостничеством, с царизмом, с капитализмом вышли все три поколения русских революционеров — декабристы, народники, марксисты. Конечно, далеко не все, созданное тем или иным великим писателем, ученым, талантливым художником, можно связывать с революционной мыслью непосредственно, но русские ученые и писатели, художники и актеры испытывали на себе в той или иной мере влияние Радищева и декабристов, Герцена и Огарева, Добролюбова и Чернышевского. Гуманизм, стремление освободить угнетенный народ от ярма крепостничества или пережитков его, протест против муштры и реакции, полцейского режима и произвола властей, искреннее желание служить родине, стремление идти вперед по пути прогресса науки и культуры — таков определяющий мотив и основное содержание русской литературы, общественно-политической мысли, науки, искусства в XIX веке. М. Горький писал: «Радостно, до безумной гордости волнуется не только обилие талантов, рожденных Россией в XIX веке, но и поражающее разнообразие их... мы имеем право гордиться разнообразием фантастически прекрасного горения русской души...»<sup>3</sup> В «Кратком очерке» даны выразительные характеристики гениальных русских поэтов — Пушкина и Лермонтова, писателей Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, композиторов Глинка, Даргомыжского, Верстовского, художников Кипренского, Венецианова, Брюллова, Иванова, Федотова.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2-е, т. 22, стр. 20.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 19.

<sup>3</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 184.

Второй половине XIX века посвящена отдельная, седьмая глава. Огромным подъем русской культуры авторы связывают с переменами в социально-экономической и политической жизни страны, которые были вызваны реформами 60—70-х годов и прежде всего крестьянской реформой, положившей конец крепостничеству в России. «Важнейшим следствием социально-экономических изменений, произошедших в России во второй половине XIX в., — читаем мы в «Кратком очерке», — было возникновение и формирование нового класса капиталистического общества — пролетариата. . . , призванного в дальнейшем возглавить революционное движение и повести трудящиеся массы на борьбу за уничтожение самодержавия и капитализма» (стр. 326). На смену героям «Народной воли» пришли первые русские марксисты: Плеханов, Благов, Бруснев. Наступал новый этап в развитии освободительного движения в России, связанный с именем великого мыслителя и революционера Владимира Ильича Ленина.

В России XIX — начала XX века развернулась деятельность замечательного математика Чебышева, создателя всемирно известной «петербургской математической школы», физиков Лебедева и Столетова, создателя периодической системы элементов Менделеева, совершившего, по словам Ф. Энгельса, «научный подвиг»<sup>4</sup> геологов Карпинского, Иностранцева, Мушкетова, творца теории иммунитета, борца со старостью Мечникова, создателя русской физиологии Сеченова, чьи работы воплощают «гениальный взмах русской научной мысли» (И. П. Павлов), «старейшины физиологов мира» Павлова, «патриарха русской агрономии» Гмиряева, изобретателей «русского света» Яблочкова и Ладыгина, создателя «беспроволочного телеграфа» Попова, гениального ученого-самоходка Цюлковского, чья дерзновенная мысль, опережая века, неслась к звездам.

В рецензируемой книге показана огромная роль, которую сыграла в развитии культуры в России XIX — начала XX века русская литература. По праву истории литературной жизни в «Кратком очерке» отведено значительное место. Авторы прослеживают стремительные успехи русской литературы в первой половине XIX века, раскрывают выдающуюся роль, которую сыграли писатели, поэты, критики России в развитии не только русской, но и мировой культуры XIX века. В книге приводится красноречивая выдержка из письма большой группы английских писателей (Голсуорси, Конан-Дойль и др.), посвященного столетию со дня рождения Гоголя: «Русская литература стала факелом, ярко светящим в самых темных углах русской национальной жизни. Но свет этого факела разлился далеко за пределы России, — он озарил собой всю Европу» (стр. 401). В «Кратком очерке» читатель находит сжатые, но одновременно обстоятельные и разносторонние характеристики Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Достоевского. Особое внимание уделено писателям, чей жизненный путь и творчество отличались сложностью и противоречивостью.

В книге подчеркнуто огромное влияние, оказанное общественной мыслью на развитие русской литературы, та выдающаяся роль, которую сыграли в развитии передовых тенденций в литературе XIX века великие критики-демократы Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев.

Наибольший интерес представляет, пожалуй, раздел, посвященный русской литературе конца XIX — начала XX века. Дать краткую характеристику русской литературы этого периода — задача чрезвычайно трудная. Представляется, что в рецензируемой книге она решена успешно. Развитие литературы показано на фоне бурных социально-экономических процессов, происходивших в России, которая пережила в этот короткий и крайне насыщенный событиями период развитие и кризис империалистической системы, первую русскую революцию и вплотную подошла к 1917 году, ознаменовавшемуся сначала февральской буржуазно-демократической революцией, а затем и Великой Октябрьской социалистической революцией. В «Кратком очерке» дана характеристика реалистического крыла в русской литературе, представленного Толстым, Чеховым, Куприным, Буниным, Серафимовичем, Вересаевым; подчеркивается исключительная роль, которую сыграл в этот период Максим Горький; раскрывается особое значение, которое имел в истории русской литературы ленинские высказывания по вопросам литературы, статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», его статьи о творчестве Л. Н. Толстого, выступления критиков-большевиков Луначарского, Воробьева, Ольминского.

Авторы обращают внимание читателя на такой важный факт, как возникновение и дальнейшее развитие в начале XX века русской пролетарской поэзии, останавливаются на деятельности поэтов-правдивцев, среди которых на первом месте стоял Демьян Бедный.

В книге убедительно показано, что декадентские течения в русской литературе были связаны с распространением, особенно в годы, последовавшие за поражением первой русской революции, реакционных настроений. Вместе с тем «Краткий очерк» свободен от встречающейся порой тенденции рисовать представителей этих направлений (Л. Н. Андреева, К. Д. Бальмонта и др.) одной только черной

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 389.

краской. Всесторонне рассматривается в книге русский футуризм, причем значительное место отведено характеристике творчества В. В. Маяковского, игравшего активную роль в группе кубофутуристов. Однако, как подчеркивают авторы, пост заметно выделялся на фоне футуристической среды. Накануне Октябрьской революции он выступал как революционный романтик, обличитель капиталистического общества.

В «Кратком очерке» найдено отражение все богатство русской культуры того времени. Творчество композиторов Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, обессмертивших русскую музыку, «могучая кучка», «передвижники», «Мир искусства», Репин и Суриков, Художественный театр Станиславского и Немировича-Данченко, Глазунов и Рахманинов, Собинов и Шаляпин, Анна Павлова и Гельцер, Серов и Врубель, Левитан и Нестеров выразительно и ярко обрисованы авторами книги.

Достоинством «Краткого очерка» является четко намеченная связь между лучшими представителями дореволюционной русской культуры во всех ее формах и проявлениях и советской культурой.

Особенный интерес представляет раздел, в котором дается характеристика Владимира Ильича Ленина и ленинизма.

В целом же в главах, посвященных XIX—началу XX века, общественно-политической мысли отводится значительно меньшее место, чем в главах, характеризующих X—XVIII века. Представляется, что такое соотношение оправданно. Хотя общественно-политическая мысль несомненно оказывала в XIX и начале XX века огромное влияние на развитие культуры, в данном издании можно было изложить эти вопросы в сжатом виде, поскольку широкому читателю они известны лучше, чем аналогичные сюжеты из ранних эпох.

При общей положительной оценке книги следует отметить некоторые недостатки частного характера. Необходимо было в главах I—IV больше внимания уделить живописи, в частности иконописи. Вряд ли раздел о летописании должен был занять такое большое место. Встречаются неточные формулировки. Конечно, можно говорить о русском народе начиная с X века, но надо было сразу же указать на широкую трактовку этого термина, так как когда мы говорим «русский народ», то имеем в виду и русских времени Ярослава Мудрого и Владимира Мономаха, Ивана Грозного и Степана Разина, и русских эпохи Ломоносова и Кутузова, Менделеева и Толстого, и русских наших дней, а ведь речь идет о различных этнических образованиях: древнерусской народности, великорусской или русской народности, русской нации и, наконец, о социалистической русской нации. Поэтому правильнее было бы употреблять термин «древнерусская народность».

Однако отдельные недостатки не могут заслонить достоинств рецензируемого издания. Авторам книги удалось показать сложный процесс развития культуры на фоне важнейших политических событий, социально-экономических сдвигов, имевших место в более чем тысячелетней истории нашей родины.

К. И. РОВДА, В. А. ШОШИН

## ЧЕШСКАЯ КНИГА О РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ \*

Зденек Матхаузер является одним из известных исследователей и пропагандистов советской литературы в послевоенной, социалистической Чехословакии. Его перу принадлежат статьи и книги,<sup>1</sup> в которых обнаруживается заинтересованное стремление понять творчество советских художников слова как явление неповторимо сложное в своих истоках и живом движении, изучить его во всем богатстве и национальном своеобразии. Особое внимание проявляет он к искусству русской поэзии. Его последняя книга, посвященная послевоенному времени, являлась результатом длительного изучения предмета и была подготовлена целым рядом предшествующих работ.

Книгу З. Матхаузера характеризует активный интерес к современной русской поэзии, понимание специфики советской литературно-общественной жизни и спе-

\* Zdeněk Mathauser. Spirála poezie. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti. «Svět sovětů», Praha, 1967, 132 str.

<sup>1</sup> См., например: Zdeněk Mathauser. O umělecké specifičnosti v sovětské literatuře. «Státní pedagogické nakladatelství», Praha, 1956; Současná sovětská literatura. II. Ruská poezie. «Svět sovětů», Praha, 1964 (в соавторстве с М. Арнаутовой и И. Гонзиком; см. рецензию П. Выходцева «Чешские литераторы о современной советской поэзии» в журнале «Русская литература», 1965, № 3, стр. 289—293); Zdeněk Mathauser. Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba. «Československý spisovatel», Praha, 1964.

цифки самой поэзии как искусства. «Не знаю, — пишет, например, он, — где еще на свете поэт приобретает такую популярность, как в СССР (на Западе ею пользуется разве только киноактер), где еще десятитысячные толпы собираются слушать стихи, где еще самые простые люди с восторгом напевают и декламируют стихи своих поэтов, где еще средний образованный человек знает наизусть сотни и тысячи стихов» (стр. 7).

В книге содержится ряд верных характеристик особенностей литературы послевоенного времени. Автор отмечает «народную мудрость и самосознание, которое было вызвано к жизни победой над фашизмом» (стр. 34). По его мнению, «поэзия 1945—1948 гг. так же, как в ту пору все духовное сознание народов Советского Союза, стоит на перекрестке истории, оглядывается назад, на дни битв, всматривается в опаленную землю и стремится заглянуть вперед» (стр. 13). З. Матхаузер высоко оценивает стихи «поколения, пришедшего в поэзию из окопов» (стр. 27). «Эти молодые таланты обогатили советскую лирику рядом новых мотивов. Их самым значительным даром было то, что личное и общественное сливалось у них весьма органически...» (стр. 28). Критика в конце 40-х годов зачастую была несправедлива к ранним, оригинальным книжкам некоторых поэтов, перехваливая в то же время их слабые вторые и третьи книги (стр. 37).

В противовес некоторым буржуазным исследователям З. Матхаузер стремится объективно охарактеризовать советскую поэзию начала 50-х годов. Особое внимание уделено интенсивному развитию литературной жизни после XX съезда КПСС, когда, в частности, была воскрешена память о многих поэтах и внимание общественности обратилось к тем из них, которые прежде не пользовались особым расположением критики.

Исследование З. Матхаузера не свободно, однако, от некоторых неточностей. Автор утверждает, например, что В. Хлебников и Б. Пастернак были прежде запрещены (стр. 56), но между тем анализирует стихи Пастернака, опубликованные в послевоенный период, и цитирует стихотворения, изданные в 30-е годы. Перечисляя поэтов, отличающихся «лирическим аскетизмом», обладающих «лаконической, точной, реальной, трезвой и даже сухой поэтической конструкцией, намеренно отказывающейся от цветистости и певучести», исследователь упоминает имя В. Бокова (стр. 64). Вряд ли это верно. Отметим искажение имени писателя: Степан Щипачев назван Сергеем (стр. 25).

Как, однако, решает З. Матхаузер более широкие, принципиальные вопросы развития советской поэзии?

Послевоенную поэзию он разбивает на следующие периоды: период *эмотивной* поэзии (1945—1948), период *предметной, объективной* поэзии (1949—1955), период *личностной, субъективной* поэзии (1956—1962) и, наконец, период «открытой поэзии» (1963 — до наших дней). Это значит, что для поэзии первого периода характерны эмоциональные интонации, повышенная эмоциональная атмосфера, в последующий период на первый план выступает требование предметности, поэзия рассматривается в разрезе тематики (производственная, колхозная, военная и т. д.), в следующем периоде поэзия становится самовыражением личности (реабилитируется человеческая личность в жизни и в поэзии) и, наконец, наступает период «открытой (otevřené) поэзии». «Итак, — заключает автор, — спираль послевоенной поэзии (отсюда название книги, — К. Р., В. Ш.) от периода эмоционального постулата с его „переменчивым“ («náladovým») внутренним миром человека идет к периоду тематического постулата с его событийным миром, отсюда снова возвращается на более высоком уровне к внутреннему миру, т. е. переходит к периоду личностного (osobnostního) постулата с его еще не слишком последовательным прокламированием аутентичного субъекта и затем далее — в глубь явлений, к „открытой поэтической системе“» (стр. 86). Но не теряются ли при подобном подходе к истории поэзии объективные критерии, связывающие поэзию с жизнью? Не утрачивается ли при этом та самая синтетичность поэзии, постичь которую стремится чешский ученый?

Избрав своей темой послевоенный период, Матхаузер ищет корни его в более ранней эпохе, в связи с чем обращается к литературе 20-х годов. Здесь (впрочем, уже на первых страницах) и начинаются наши разногласия.

Характеризуя советскую поэзию 20-х годов, З. Матхаузер представляет ее довольно схематично. Вся поэзия у него делится на три «круга» — футуристско-конструктивистская поэзия, поэзия пролетарская и комсомольская и, наконец, «духовно глубокая и культурная поэзия» Блока, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой (стр. 8).

Подобное деление искусственно хотя бы потому, что ряд крупных поэтов «не помещается» в рамки тех или иных группировок (В. Маяковский, Д. Бедный, Н. Тихонов, Э. Багрицкий). Это деление искусственно также потому, что не позволяет охватить все важнейшие явления: начисто выпадает вся крестьянская поэзия, оформленная организационно и представленная многими поэтами, в том числе и значительными (Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин).

Исходные предпосылки такой классификации, на наш взгляд, не только эклектичны, но и ошибочны. Относя некоторых поэтов к особому разряду «духовно



глубокой и культурной поэзии», автор уже тем самым, по существу, отрицает данные качества за поэтами других «кругов».

Объединение в одну группу Блока, Пастернака, Ахматовой, Цветаевой подтверждает всю условность и шаткость критериев З. Матхаузера. Прежде всего нельзя не отметить, что этих поэтов разделяла существенная дистанция во времени: Пастернак приобретает известность к середине 20-х годов, тогда как Блок в начале десятилетия завершает свой путь. Еще более существенно то, что отнесение к одной группе поэтов разделяют духовные баррикады: Цветаева не приемлет советскую идеологию, а Блок становится одним из первых советских поэтов. Тем не менее все эти авторы объединены в один «круг», поскольку идейное содержание их творчества не принимается во внимание, поскольку основным у З. Матхаузера является принцип внешнего, формального или тематического сходства.

Как можно понять из рецензируемой книги З. Матхаузера, а также из других его работ, его схема поэзии 20-х годов теснейшим образом связана с его отношением к модернизму. Выступая на Всемирном конгрессе славистов в Софии, он вместе с М. Дроздой и И. Франеком в их общем докладе утверждал, что социалистический реализм является словом как традиций критического реализма, так и модернистских. Такая точка зрения, разумеется, может стать предметом дискуссии, но требует безусловного выяснения некоторых существенных моментов. В. Ковалев так отвечал на положения указанного доклада: «Подходя к оценке этой точки зрения, прежде всего нужно отметить одну неясность: что имеют в виду сторонники этой точки зрения — символизм, футуризм и сюрреализм как идейно-художественные системы, или же конкретное творчество отдельных представителей модернизма...? Если имеются в виду идеология и художественная система модернистских направлений, то защищаемый тезис вряд ли выдерживает критику. Ведь в этой системе и отдельный элемент несет печать и пороки целого... Если имеется в виду творчество отдельных больших художников, находившихся на каких-то этапах своего творчества в орбите модернизма..., то указанный тезис, в общем приемлемый, требует уточнения относительно того, что именно берется у данного писателя: то ли, что сделало его большим художником, или то, что мешало его становлению и развитию?»<sup>2</sup>

Защитникам модернизма, однако, как раз чужды историзм, конкретность. Как утверждает Кветослав Хватик, «самые аутентичные эквиваленты Октябрьской революции» дали «Искусство коммуны», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ».<sup>3</sup> Более того, по его мнению, модернизм остается притягательной почвой и для последующих поколений советских писателей. Ряд других чешских исследователей у истоков советской поэзии видит прежде всего левых и конструктивистов, а также наследников символизма, акмеизма, футуризма.<sup>4</sup> Подобный взгляд на истоки советской поэзии развивается и в статье З. Матхаузера «Золотой век русской поэзии».<sup>5</sup>

Не странно ли говорить о плодотворности декадентских и модернистских течений, в то время как крупнейшие художники сами заявляли о своем отходе от них (Блок, Брюсов, Маяковский)?<sup>6</sup> Однако логика рассуждений в работах З. Матхаузера ведет к утверждению тезиса о том, что социалистический реализм своими достижениями обязан воздействию символизма, модернистских течений. Здесь чешский ученый — хочет он того или не хочет — объективно сближается с откровенно буржуазными концепциями развития русской литературы.<sup>7</sup>

Забвение социальных и идейных критериев ведет к искажению действительной картины литературной жизни 20-х годов. На это неоднократно указывали советские литературоведы.<sup>8</sup> Жаль, что З. Матхаузер прошел мимо их замечаний.

<sup>2</sup> В. А. Ковалев. Многообразие стилей в советской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 126.

<sup>3</sup> Květoslav Chvatík. К вопросу о художественном авангарде. «Československá rusistika», 1967, č. 4, str. 195.

<sup>4</sup> Současná sovětská literatura. II. Ruská poezie. «Svět sovětů», Praha, 1964.

<sup>5</sup> Zdeněk Mathauer. Zlatý věk ruské poezie. In: Kolo inspirace. Ruská básnická moderna. Počátky poezie sovětské. «Svět sovětů», Praha, 1967.

<sup>6</sup> Уже до первой русской революции А. Блок, например, пророчески предостерегал: «Декадентство должно быть отделено от новаторства. Настоящее декадентство — субъективно индивидуальное — обречено на гибель» (Александр Блок. Записные книжки. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 24).

<sup>7</sup> Справедливость требует отметить, что З. Матхаузер в своей положительной оценке модернистских течений все же менее категоричен, нежели другие чешские литературоведы. Так, Иржи Ф. Франек, абсолютизируя роль модернизма, предлагает в истории литературы период с 1890 до 1917 года назвать «периодом модернизма» (Jiří F. Franěk. Prolegomena k vzájemnosti československé a sovětské avantgardy. In: Slavica pragensia, IX (Acta Universitatis Carolinae. Philologica, 1—3, 1967), str. 115).

<sup>8</sup> См., например: А. И. Метченко. Главное направление. В кн.: О литературно-художественных течениях XX века. Изд. МГУ, 1966, стр. 8.

Обращаясь к первым послевоенным годам, чешский ученый дает объективную и сочувственную оценку ряда поэтов, их роли в развитии литературы (А. Твардовский, М. Исаковский). Однако вторичное кладется им в основу, следствие выдвигается за причину. Как считает З. Матхаузер, решающими для послевоенного периода советской литературы являются «эмоциональные волны, интонации и постулаты» (стр. 13). Далее: «... при периодизации послевоенной советской поэзии речь идет о чувстве как оси, вокруг которой сосредоточивается все в общей структуре поэзии 1945—1948 годов» (стр. 13). По мнению автора, послевоенные поэты «больше обеспокоены единой эмоциональной духовной атмосферой стихотворения, чем вопросом „содержания“ или вопросом „мастерства“» (стр. 14).

Охарактеризованные особенности рецензируемой работы выражают определенную концепцию ее автора. Набросав в одной из своих предшествующих книг весьма живописную картину предреволюционной литературы, З. Матхаузер, однако, и там не говорит о главном — о социально-политической основе всех очерченных им течений, направлений, школ, групп.<sup>9</sup> Подобное забвение ведет к нечетким, социально неопределенным формулировкам. «Мир поэзии Маяковского охватывает весь простор между землей и небом, между прошлым и завтрашним».<sup>10</sup> Сколь расплывчато, столь и неконкретно!

Но вот читаем в другом месте: «... ленинизм в поэзии — это свободный простор для разных сторон революции, для чувства революции, для ее разума и ее воли».<sup>11</sup> Тоже что-то чересчур расплывчато! Да и не только неясно, но и неверно! Ведь именно Ленин говорил, что коммунисты «не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочется». Они обязаны руководить процессом развития культуры и «формировать его результаты».<sup>12</sup>

Особенности поэтических произведений справедливо ставятся автором в зависимость от особенностей времени, но последние трактуются произвольно. Подробно разбирая достоинства и недостатки поэзии конца 40-х—начала 50-х годов, З. Матхаузер недостаточно учитывает основное требование современников к поэзии, которое привело к успешной «предметности», — требование отражения жизненной сущности. Автор напоминает, что на Втором всесоюзном совещании молодых писателей в 1951 году А. Сурков хвалил молодых поэтов за то, что они охотнее ищут «темы из области строительства» (стр. 40). В этом чешский исследователь видит знамение времени, связывая стремление к «предметности» с описательностью как порожденным уже самим этим стремлением недостатком. Но «темы из области строительства» обусловлены не только «тематическим постулатом» — внимание к ним определяется требованиями социалистического реализма как творческого метода (об этом, как известно, писали М. Горький, А. Фадеев, Л. Леонов, Ф. Гладков и многие другие). На почве предметности выросло и отрицательное в литературе, однако дело тут не в направлении поисков, как можно заключить, следуя логике рассуждений З. Матхаузера, а в качестве их (глубина, психологичность, жизненность). Кстати заметим, что и в 50-е годы поэты, разрабатывавшие тему труда, изучавшие психологию рабочего человека, сумели добиться существенных успехов: назовем цикл поэм Василия Федорова «Белая роца», вовсе не упомянутый в книге.

Судьбы отдельных произведений рассматриваются в рецензируемой книге в свете требований времени, но при этом недостаточно учитываются идейно-эстетические позиции их авторов. Так, по мнению З. Матхаузера, С. Кирсанов не мог добиться «широкого признания» в послевоенные годы, потому что тогда господствовал «эмотивный постулат» (стр. 26). Но следует принять во внимание, что «широкое признания» и в другие времена Кирсанову помешали добиться некоторые особенности самого его творчества.

Склонность З. Матхаузера к абсолютизации формального анализа наглядно проявляется в его частных характеристиках отдельных писателей. «Проблема Луговского, — пишет он, — заключается в противоречии между максимальной лирической сосредоточенностью, на которой вообще зиждется его поэзия, и экстенсивностью (длинноты, напыщенность, общеупотребительный лирический арсенал), в которую он местамипадает» (стр. 17). На наш взгляд, это весьма спорно: лирическая сосредоточенность для Луговского как раз гораздо менее характерна, нежели для ряда его современников (Н. Заболоцкий, В. Шефнер, Б. Пастернак, например). Кроме того, для Луговского вообще не являются главными отмеченные Матхаузером формальные противоречия. Уходя от «двусторонности», от разделения стихов на публицистические и интимно-лирические, поэт ратовал за «поток лирического ощущения мира», в котором стирается противоречие между личным и

<sup>9</sup> Зденек М а т х а у з е р. Поэт — мир. На подступах к поэзии Октября. Отрывки и парафразы из книги Зденека Матхаузера «Искусство поэзии. (Владимир Маяковский и его эпоха)». Прага, 1964. «Аргия», Прага, 1967, стр. 8.

<sup>10</sup> Славянская филология. Материалы от V Международного конгресса на славистике, т. VIII. Изд. на БАН, София, 1966, стр. 224.

<sup>11</sup> Zdeněk M a t h a u s e r. Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, str. 129.

<sup>12</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. Гослитиздат. М., 1957, стр. 582—583.

общественным, а это влечет за собой соединение двух планов, преодоление лозунговости, описательности, углубление в лирико-философские раздумья, что и проявилось в цикле поэм «Середина века».

Некоторые ответственные формулировки автора не подтверждаются фактическими данными. Можно ли согласиться с тем, что лишь после XX съезда «старые поэты» получают возможность продемонстрировать своеобразие своих «поэтических миров» (стр. 63)? Применительно ли это к «старым поэтам» Н. Тихонову, А. Прокофьеву, Я. Смелякову, М. Исаковскому, Н. Рыленкову, Н. Асееву, Б. Пастернаку?

По мнению исследователя, во второй половине 50-х годов наступила «пора лиризации поэзии» (стр. 49). Это верно. Но абсолютно ли это ново по сравнению с предшествующим периодом? «Ну, поэты, берите смелее рядом с производственными и темы любви, рефлексии, природы!» (стр. 49) — так интерпретирует автор лозунг времени. Но разве «темы природы» не жили и в предшествующий период в поэзии, например в стихах А. Прокофьева (книги «В пути», «Заречье»)?

Говоря о развитии литературного процесса после XX съезда КПСС, нельзя, на наш взгляд, обойти вопрос о существенных его противоречиях, о возникновении некоторых неплодотворных тенденций. Дало знать о себе стремление к бездумному пересмотру почти всего, что было создано советской литературой в предшествующие десятилетия. Недооценка социальной природы искусства и в Чехословакии приводила к тому, что снижалась, как подчеркивал в свое время Л. Штолл, художественная значимость творчества, ибо нет большого искусства без больших идей.<sup>13</sup> Зато началось превознесение 20-х годов как времени «свободы» литературных группировок, причем замалчивались воздействие чуждой идеологии и вообще идеологическая борьба того времени. Об этом в книге З. Матхаузера ничего не говорится. В Чехословакии, по мнению автора, во второй половине 50-х годов «речь шла прежде всего о реабилитации тех пластов человеческого бытия (подсознание, эротика, аналитический рационализм и т. д.) и связанных с ними эстетических концепций, которые в период культа подавлялись» (стр. 56). Но концепции, связанные с некоторыми из названных автором «пластов человеческого бытия», находились в противоречии не столько с голым администрированием, сколько с самими принципами социалистического реализма. Это обуславливало обострение идеологической борьбы и у нас, и в Чехословакии. Но в книге читаем лишь: «Поэзия после XX съезда в дальнейшем становится поэзией истины переживания» (стр. 60).

Представляют интерес последние разделы книги, посвященные творчеству молодых. З. Матхаузер не апологетичен по отношению к молодым поэтам; он справедливо говорит например, что стихи А. Вознесенского нельзя поставить выше того, что пишет в наши дни Л. Мартынов (стр. 84). Тем более досадно, что З. Матхаузер не анализирует некоторые отрицательные тенденции, проявившиеся в творческой практике ряда молодых поэтов 60-х годов. Стремление к пересмотру «догм» зачастую вело к поверхностному противопоставлению «старого» и «нового», к оживлению формальных исканий.

Одним из положительных качеств книги З. Матхаузера является понимание перманентности литературного процесса. Факты 20-х годов рассматриваются с точки зрения их подпочвенного участия в современной литературной жизни. Тем большее значение следует придать тому, насколько разносторонне представлена в исследовании Матхаузера история поэзии. Однако объективного освещения традиций книге как раз и не хватает. Творчеству Н. Заболоцкого, например, посвящена не одна страница. Это можно понять: Заболоцкий — поэт значительный. Но почему нет А. Прокофьева, поэта тоже крупного и самобытного, пережившего в недавнее время свою «вторую молодость»? Потому что судьба Н. Заболоцкого более драматична? Но Борис Ручьев лишь упоминает.

«Выборочность» авторского зрения не только непосредственно, но и косвенным образом способна обеднить и как бы исказить картину по молодой поэзии. Как представляется автору, основными литературными вдохновителями последней являются Заболоцкий, Пастернак, Цветаева. Значение же для молодых поэтов творчества такого крупного поэта, как Есенин, раскрыто в книге, на наш взгляд, совершенно недостаточно. Более того, автор считает, что Есенин видел «весь мир деревенским глазами» (стр. 87). Тут ничего нового не внес чешский ученый. Он лишь повторил старую, давно отвергнутую концепцию, трактующую Есенина как деревенского поэта. В оживлении этой концепции проявилась также и недооценка значения творчества Есенина для дальнейшего развития русской поэзии.

Недостаточное внимание З. Матхаузера к Есенину и Прокофьеву находит объяснение в его общей эстетической позиции. Дело в том, что творчество этих поэтов не укладывается в схему, предложенную им как для 20-х годов, так и с точки зрения «постулатов». Это поэты, поднимающие большие пласты жизни, они выражают миропонимание народных масс, продолжают коренные традиции национального искусства. И коль скоро эти категории в книге не рассматриваются, подобные поэты оказываются вне поля зрения автора.

<sup>13</sup> «Tvorba», 1959, њ. 7, str. 148.

В известном смысле 60-е годы можно сопоставить с 30-ми годами — рост народной инициативы, новые горизонты, острота проблематики. В 30-е годы «наиболее животворным стимулом развития поэзии явилась тяга к дальнейшему расширению народности. Для лирики это в первую очередь значило обращение к темам, волновавшим самые широкие массы читателей».<sup>14</sup> Именно эти черты, по нашему мнению, характерны и для 60-х годов. Но разговор о них под таким углом зрения требует иных исходных позиций, нежели те, которых придерживается в своем анализе З. Матхаузер.

В последнее время у некоторых литературоведов социалистических стран обнаружилась тенденция недооценивать идеологическую основу литературно-общественной деятельности. Это связано с той общей тенденцией, которая нашла свое выражение в объективистском тезисе, будто господство идеологии кончилось и настало время науки.<sup>15</sup> Книга З. Матхаузера, как видим, в известной мере отразила эти «векания».

Усвоение художественной литературы одного народа другим — сложное диалектическое явление, связанное с теми процессами, которые происходят в воспринимавшей среде. Восприятие художественных ценностей в иноземной культурной среде — это творческий, созидательный акт, предполагающий привнесение субъективного момента в воспринимаемый объект. Но этот субъективный момент может только острее и ярче раскрыть те или иные грани, имеющиеся в самом предмете восприятия, и не должен искажать объективных качеств литературного произведения.

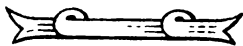
З. Матхаузер сам говорит о том, что восприятие одних и тех же явлений различно в СССР и Чехословакии. «У нас, — пишет он о Чехословакии, — процесс обновления, по крайней мере в первые годы после 1956 г., реабилитирует прежде всего левый авангард двадцатых годов» — и тут же отмечает, что «реабилитация левого авангарда в СССР в сравнении с нашей была незначительной» (стр. 57).

Конкретизируя далее различия в современном литературном развитии в СССР и Чехословакии, исследователь подчеркивает, что в его стране в конце 50-х годов речь шла «прежде всего о полемическом отказе от поэтики непосредственно предшествовавшего периода» и восстановлении традиций модернизма (стр. 56),<sup>16</sup> тогда как советская поэзия в это время, «возможно, еще больше, чем прежде, хочет быть реалистической, народной и национальной» (стр. 58). Но о реализме, народности и национальных традициях советской поэзии так и не возникает разговора в книге З. Матхаузера.

Создается впечатление однако, что чешский ученый не только сопоставляет русскую поэзию со специфическими процессами литературного развития Чехословакии, но и совершает некоторую подмену, накладывая чешскую «модель» на русскую. Да правомерно ли и чешскую поэзию рассматривать, отвлекаясь от идейной значимости искусства слова?

Обращаясь к изучению поэзии В. Маяковского, З. Матхаузер писал в 1964 году, что «с точки зрения литературной критики необходимо содержание в поэзии Маяковского подчеркнуть вдвойне, так как это поэзия боевая и в этом смысле противоположная представлениям формальной школы об искусстве как самоцели».<sup>17</sup> Думается, что и послевоенная советская поэзия достаточно богата содержанием, которое стоило бы «подчеркнуть вдвойне». Однако в новой книге можно отметить схематизацию в истолковании литературных явлений, когда предмет исследования несколько упрощается. Более того, односторонность эстетического критерия ставит под сомнение перспективность методологических предпосылок исследования.

Все это не может не мешать автору выполнить декларированное им самим в другом случае пожелание: «...сущность социалистического реализма необходимо изучать основательно и с исторической последовательностью».<sup>18</sup>



<sup>14</sup> В. В. Бузник. Лирика и время. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 81.

<sup>15</sup> См. об этом: Ladislav Štoll. O tvar a strukturu v slovesném umění. Praha, 1966, стр. 159.

<sup>16</sup> Ср.: Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 576—577.

<sup>17</sup> Zdeněk Matheus. Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, стр. 124.

<sup>18</sup> М. Дрозда, И. Франек, Эд. Матхаузер. Социалистический реализм как художественный метод. В сб.: Славянская филология, т. VIII, стр. 224.

# ХРОНИКА

## КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА

*В институте русской литературы  
(Пушкинский дом) АН СССР  
(Ленинград)*

25—26 ноября 1968 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная сессия, посвященная 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева. В ее работе приняли участие литературоведы Ленинграда, Москвы, Киева, Харькова, Риги, Саратова, Орла, Свердловска, Уфы и других городов нашей страны, а также ученые Германской Демократической Республики, Болгарии, Польши, Венгрии, Чехословакии. В адрес конференции поступили приветственные телеграммы от доктора Дж. С. Г. Симмонса (Оксфорд) и доктора Ж. В. Арменжона (Париж).

Директор института доктор филолог. наук В. Г. Базанов во вступительном слове, подчеркнув поистине общенародный характер юбилея Тургенева, призвал тургенистов к дальнейшему совершенствованию научного изучения классического наследия писателя, сыгравшего выдающуюся роль в идейной, эстетической и умственной жизни России. Завершенное институтом Полное собрание сочинений и писем Тургенева, отметил В. Г. Базанов, является реальной базой для создания обобщающих исследований о роли Тургенева в истории русского художественного народознания, позитивном характере тургениевского реализма, о Тургеневе и революционной России и др.

На сессии было заслушано 12 докладов, посвященных как итогам академического издания Тургенева, текстологическим вопросам, с ним связанным, так и отдельным проблемам творчества Тургенева, уяснению его влияния на развитие русской литературы, связям Тургенева с писателями-современниками.

С докладом на тему «Основные проблемы изучения биографии и творчества Тургенева» выступил главный редактор Полного собрания сочинений и писем Тургенева акад. М. П. Алексеев (Ленинград). Указав на то, что каждая юбилейная дата писателя составляла заметную веху в истории его изучения, докладчик напомнил, как отмечалось столетие со дня рождения Тургенева и как развертывалось затем

исследование его жизни и творческого наследия. Хотя празднование столетнего юбилея Тургенева в октябре 1918 года происходило в тяжелое для молодой советской республики время, литературные общества и другие учреждения страны отдали дань памяти Тургенева и на посвященных ему заседаниях, и в изданных тогда сборниках статей и воспоминаний о нем. Стоит отметить, что Тургеневский юбилейный комитет 1918 года, созданный московским «Обществом любителей российской словесности», призвал целесообразным сохранять и на будущее время постоянно действующую Тургеневскую комиссию (под председательством П. Н. Сакулина) для продолжения работы по всестороннему изучению жизни и деятельности Тургенева. Одновременно в Петрограде было создано (под председательством А. Ф. Кони) «Тургеневское общество», ставшее аналогичным научным центром по изучению его наследия. Группировавшиеся вокруг этих общественных организаций научные силы и развернули широкую собирательскую и исследовательскую работу, ослабевшую лишь в конце 20-х—начале 30-х годов. В начале 20-х годов тургениведение успешно развивалось благодаря таким ученым, как Н. Л. Бродский, А. И. Белецкий, Ю. Г. Оксман, Л. П. Гроссман, М. К. Клеман, сделавшим очень много на первом этапе научного изучения творчества Тургенева и подготовившим почву для последующих поколений ученых — текстологов и литературоведов.

В 1922 году Н. Л. Бродский в статье «Юбилейная литература о Тургеневе», опубликованной во втором московском сборнике «Научные известия», с полным основанием выдвинул в качестве важнейшей задачи изучения Тургенева подготовку научного издания его сочинений и писем. Он писал: «Только имея проверенный текст, восстановленный по рукописям и по печатным изданиям, можно изучить манеру письма, стиль, войти в лабораторию творчества Тургенева, только сведение обширного эпистолярного материала, рассеянного по журналам, газетам, сборникам и хранящегося в разных архивах, развернет перед исследо-

вателем личность Тургенева с ее многообразными интересами».

Несмотря на ряд удачных попыток подготовить обновленные и проверенные издания сочинений Тургенева, довольно широкую публикацию его эпистолярного наследия и появление в печати предварительных библиографических и документальных сводок (вроде сохраняющих и поныне свою ценность «Хронологического указателя литературных работ и замыслов И. С. Тургенева», опубликованного М. К. Клеманом в 1934 году, или тогда же изданной им «Летописи жизни и творчества И. С. Тургенева»), полное научное издание сочинений и писем могло быть осуществлено лишь несколько десятилетий спустя. Таким изданием, законченным к 150-летию со дня рождения Тургенева, является 28-томное (фактически 30-томное) Полное собрание сочинений и писем Тургенева, выпускавшееся Институтом русской литературы в 1960—1968 годах.

М. П. Алексеев остановился на различных этапах подготовки этого издания (в основу которого легло впервые осуществленное систематически прочтение и истолкование всех рукописей Тургенева, хранящихся в его «парижском архиве» в Национальной библиотеке) и указал, что в настоящее время очередной задачей тургеноведения является подготовка и выпуск в свет дополнительных томов Полного собрания — по обеим сериям Сочинений и Писем. По первой серии редакционная коллегия сознательно отказалась от публикации в ее составе иноязычных текстов Тургенева. Между тем их довольно много, и они представляют значительный интерес. Таковы, например: 1) французские и немецкие переводы произведений русских писателей, выполненные Тургеньевым или самостоятельно, или в сотрудничестве с Полиной и Луи Виардо; 2) тексты или сценарии оперетт Тургенева, написанных для П. Виардо; 3) речи, предисловия, статьи Тургенева в иностранных журналах (из них в академическое издание вошли лишь те, в которых авторство Тургенева было установлено точно), и др. Интерес многих из этих литературных работ не подлежит сомнению (например, до сих пор не переиздававшегося у нас, но очень высоко оцененного самим Тургеньевым прозаического перевода «Евгения Онегина» на французский язык, изданного в Париже в 1863 году), но их переизданию должна предшествовать серьезная текстологическая подготовка или бесспорное установление авторства. Дополнительные тома следует издать также по серии Писем, так как непрерывно становятся известны или публикуются новые письма Тургенева.

После завершения Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева перед исследователями ставится задача

обновления и нового построения научной биографии Тургенева. Вновь собранные его письма вводят в оборот будущего биографа писателя множество новых имен лиц, о знакомстве и общении с которыми Тургенева до сих пор не было известно.

Большие массивы впервые опубликованных в издании неизвестных ранее рукописей Тургенева освещают заново автобиографические элементы в его художественных произведениях, устанавливают более точно этапы его идейной эволюции и творческой истории отдельных произведений. Следует выполнить коллективно работу предварительного характера — обновление хронологической канвы, завершение и издание каталога личной библиотеки писателя, хранящейся в Орловском государственном музее И. С. Тургенева, опубликование важнейшего библиографического пособия — библиографии литературы о Тургеньеве за 50 лет; желательны приступить к подготовке «Словаря литературных персонажей в произведениях Тургенева» (по образцу тех справочников, какие изданы за рубежом о произведениях В. Скотта, Диккенса, Бальзака и др.), наконец — «Материалов для словаря языка Тургенева».

Важнейшей задачей тургеноведения является подготовка трудов, посвященных изучению места Тургенева в русской и мировой литературах, обобщающих историко-литературных и лингвистических исследований, для составления которых уже настало время. На очереди — углубленное изучение поэтики и стилистики Тургенева, всего того, что обеспечило ему столь широкую известность в литературах всего мира.

Доктор филолог. наук Н. В. Измайлов (Ленинград) выступил с докладом «Текстологические проблемы академического издания сочинений и писем И. С. Тургенева». Н. В. Измайлов отметил, что текстологическое изучение творчества Тургенева началось сравнительно недавно. Причинами этого являются, с одной стороны, недостаточная разработанность текстологии художественной прозы, с другой — то обстоятельство, что подавляющее большинство творческих рукописей Тургенева хранится в Парижской национальной библиотеке.

Осуществленное под руководством акад. М. П. Алексеева издание сочинений и писем Тургенева по праву можно назвать полным (по составу) и академическим (по методам выполнения и полноте материалов). Далее Н. В. Измайлов остановился на следующих вопросах: 1) принципы определения состава издания как полного собрания сочинений Тургенева, 2) принципы распределения (планирования) материала издания, 3) методы установления основных текстов в изда-

нии, 4) методы и задачи изучения и публикации других редакций и вариантов к основным текстам, 5) тип текстологического комментария, принятый в издании.

Говоря о собрании Писем, Н. В. Измайлов отметил, что в издании входят все без исключения эпистолярные обращения Тургенева к лицам и учреждениям, известные редакции в подлинниках или в печатных воспроизведениях. Но в то же время это понятие полноты может быть не более чем условным, так как значительное количество писем Тургенева остается утраченным, неизвестным. И, наконец, новые письма, постепенно обнаруживающиеся, через несколько лет составят дополнительный том к изданию.

Более сложным и в иных случаях спорным представляется вопрос о полноте серии Сочинений. Основной корпус серии установлен предшествующими изданиями, в особенности — изданием 1929—1934 годов под редакцией Б. М. Эйхенбаума и К. И. Халабаева. В издание добавлены также материалы, вошедшие частично в Собрание сочинений 1953—1958 годов, в посвященные Тургеневу сборники, включая тургеневские тома «Литературного наследства». Некоторые вещи напечатаны впервые в академическом издании: отрывки и наброски стихотворений, относящихся к концу 1838 года, план романа «Два поколения», черновой набросок «Бейте, бейте, барабаны», который, как установила И. С. Чистова, представляет собой перевод стихотворения Уолта Уитмена, начало повести «Старые голубки», статья «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства», набросок статьи «Семейство Аксаковых и славянофилы», отрывок статьи об «Искушении св. Антония» Г. Флопера и др.

Перечисляя не вошедшие в издание материалы, Н. В. Измайлов указал на желательность подготовки дополнительных томов или «Тургеневских сборников», куда должны быть включены произведения Тургенева, написанные на иностранных языках (тексты оперетт), его переводы на французский язык Пушкина, Лермонтова, Гоголя, внелитературные документы — все то, что подходит под обозначение «Рукою Тургенева», коллективные произведения эпиграмматического содержания, а также произведения, составляющие раздел «Dubia».

Докладчик также охарактеризовал тип текстологических комментариев в издании, являющихся в своем большинстве законченными исследованиями. Изучение всех рабочих рукописей писателя дало возможность в ряде случаев заново воссоздать творческую историю большинства произведений Тургенева, что в свою очередь позволило прийти к новым историко-литературным выводам.

Канд. филолог. наук Т. П. Голованова (Ленинград) в докладе «Рукописи Тургенева как материал для историко-литературного исследования» на конкретных примерах показала, как изучение черновых автографов важнейших произведений Тургенева уточнило и обогатило существовавшие представления о работе писателя над романами «Накануне», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», повестями, «Литературными и житейскими воспоминаниями», публицистическими статьями, какпе горизонты раскрываются перед исследователем при установлении основного текста произведений, выявлении черновых вариантов и редакций.

Прения по этим докладам развернулись в широкое обсуждение Полного собрания сочинений и писем Тургенева.

Канд. филолог. наук А. Л. Гришунин (Москва) остановился на анализе IV тома Сочинений, в состав которого вошли «Записки охотника», и в числе недостатков тома отметил то обстоятельство, что представляющие интерес текстологический материал черновые редакции «Записок охотника» не опубликованы, между тем как редакции многих других произведений вошли в издание.

Канд. филолог. наук Е. М. Ефимова (Орел) высоко оценила Полное собрание сочинений и писем Тургенева и «Тургеневские сборники» как базу для научной работы исследователей, особенно начинающих.

Проф. В. П. Велчев (Болгария) отметил важное значение академического издания Тургенева в истории мировой культуры, так как Тургенев — один из писателей, прочно вошедших в европейскую и мировую литературу. Издание может быть дополнено некоторыми материалами, не включенными в него. Но оно является существенным этапом для дальнейшего изучения творчества Тургенева.

Канд. филолог. наук Р. Б. Заборова (Ленинград) подчеркнула, что в тургеневском издании подытожен накопленный за последнее десятилетие богатый опыт архивистов и текстологов по выявлению, правильному прочтению и воспроизведению основных текстов, редакций и вариантов. Вместе с тем Р. Б. Заборова указала на недостатки, которые должны быть устранены в переиздании, в дополнительных томах или в «Тургеневских сборниках». Например, отбор редакций и вариантов пз-за большого их объема произведен неровно (об этом свидетельствует сравнение I и IV томов Сочинений). Нужно дать исправления тех немногих опечаток, которые встречаются в сочинениях и письмах; в ряде случаев комментарии требуют

уточнения («Вечер в Сорренте», «Хорь и Калиныч», «Бурмистр»).

Канд. филолог. наук А. Н. Дубовиков (Москва) заметил, что издание лишь со временем получит подлинную историческую оценку. Для его безусловного улучшения необходима подготовка дополнительных томов, куда войдут произведения Тургенева, написанные на иностранных языках. А. Н. Дубовиков подчеркнул также необходимость продолжения серии «Тургеневских сборников».

Редактор издательства «Наука» А. И. Корчагин (Москва) поддержал предложение А. Н. Дубовикова в дальнейшем издавать «Тургеневские сборники». В качестве критического замечания в адрес Полного собрания сочинений и писем А. И. Корчагин отметил его неполноту, особенно в публикации вариантов.

Канд. филолог. наук М. О. Габель (Харьков) в своем выступлении остановилась на основных этапах развития тургеноведения за 50 лет. Оценивая издание как своеобразный итог в изучении Тургенева, М. О. Габель сравнила его с имеющимися академическими изданиями Пушкина, Лермонтова. По эдиционной технике оно стоит на том же уровне, но выгодно отличается своими ценными научными комментариями.

Доцент А. Семчук (Польша) высоко оценил Полное собрание сочинений и писем Тургенева и рассказал о праздновании юбилея Тургенева в Польше.

Положительная оценка издания содержалась и в выступлениях доктора Г. Ионас (ГДР), доцента А. Червеняка (Чехословакия). А. Червеняк остановился также на вопросе о влиянии Тургенева на словацкого критика и прозаика Воянского, который пропагандировал Тургенева, переводил его романы, писал послесловия к ним.

Большое внимание привлекли доклады, посвященные творчеству Тургенева, его роли в развитии русской литературы, взаимосвязям Тургенева с русскими писателями.

В докладе канд. филолог. наук В. А. Громова (Орел) «Об идейных истоках „анибаловской клятвы“ Тургенева» было раскрыто влияние антикрепостнических убеждений декабриста Н. И. Тургенева на формирование главной мысли «Записок охотника». Конкретный анализ записки официального назначения «Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянине» показал прямую зависимость ее основных положений от аналогичного документа «Нечто о состоянии крепостных крестьян в России», составленного Н. И. Тургеневым в 1819 году, и от его книги «Опыт теории налогов», служившей идейным оружием декабристов. Докладчик пришел к выводу, что «Записки охотника»

потому и положили начало целому направлению русской литературы, имеющему своим объектом народ и его нужды, что книга И. С. Тургенева органически вобрала в себя лучшие достижения передовой общественной мысли России.

Вызвавший оживленные споры доклад доцента В. М. Марковича (Алма-Ата) «Тургенев и социально-исторический перелом 60-х годов» был посвящен проблематике «Отцов и детей». По мысли докладчика, повествование о судьбе нигилиста Базарова, его исканиях, столкновениях с людьми и обстоятельствами — своеобразный способ художественного исследования современности. Социальное одиночество Базарова и людей, ему подобных, представлено в романе полным и законченным. Исследование «переходного времени» приводит писателя к выводу о безотрадности исторических перспектив. Однако было бы ошибочно, подчеркнул докладчик, сводить пафос тургеновского романа к мысли о трагической обреченности личности и ее стремлений. Когда автор «Отцов и детей» подвергает идеи демократов критическому исследованию, им движут не либеральные предубеждения, а тревога и боль за человека. Тургеневский гуманизм, заметил в заключение В. М. Маркович, не намечал выхода из обнаруженных противоречий, и в этом таилась опасность срыва в нигилистический пессимизм.

Выступившие в прениях доктор филолог. наук У. Р. Фохт (Москва), канд. филолог. наук В. Г. Прокшин (Уфа) и другие в целом высоко оценили доклад В. М. Марковича за концепционность и форму изложения, однако отметили некоторую противоречивость его положений, отсутствие в докладе точности описания фактов.

В докладе Н. П. Мостовской (Ленинград) «Тургенев и „Вестник Европы“» освещалась одна из малоизученных страниц общественно-литературной биографии Тургенева: близость писателя к редакции журнала, участие в формировании его беллетристического и критического отделов и даже в подготовке программных выступлений. В «Вестнике Европы» Тургенев пропагандировал зарубежную литературу, в этом журнале при его содействии публиковались произведения молодых русских авторов. Н. П. Мостовская стремилась показать, что участие Тургенева в «Вестнике Европы» не было случайным эпизодом в общественно-литературной деятельности писателя и представляет собой не меньший интерес, чем его сотрудничество в «Современнике» в 50-е годы.

Доктор Г. Ионас (ГДР) выступила с докладом «Тургенев в немецкой критике второй половины XIX века». Докладчик остановилась на процессе восприятия творчества Тургенева в



Германии в 1840—1880-х годах. Говоря о влиянии Тургенева на немецкую литературу, Г. Ионас выделила 80-е годы как период наиболее активного восприятия творчества Тургенева и в числе писателей, на которых Тургенев оказал воздействие, назвала Т. Фонтане, Т. Манна, А. Цвейга.

Доклад чл.-корр. АН УССР Е. С. Шаблювского «Тургенев и Украина», зачитанный ст. науч. сотр. Института литературы Т. Н. Резниченко (Киев), был посвящен связям Тургенева с украинской литературой, уяснению значения творчества Тургенева для украинского народа. Особенное внимание докладчик уделил личным и творческим взаимоотношениям Тургенева с Шевченко, М. Вовчок, М. П. Драгомановым. В докладе содержались интересные сведения о переводах произведений Тургенева на украинский язык такими писателями, как И. Франко, М. Рыльский и др.

Интересными по фактам, наблюдениям и выводам были доклады о творческих связях Тургенева с русскими писателями.

Канд. филолог. наук Л. Н. Назарова (Ленинград) в докладе «Тургенев и русская литература конца XIX—начала XX века» путем анализа некоторых произведений И. А. Бунина, А. Н. Толстого, В. В. Вересаева убедительно показала, как эти писатели, очень разные по своему творческому методу, стилю, таланту, по общественным и эстетическим взглядам, продолжали и развивали традиции Тургенева. В творчестве этих писателей значительное место занимает тема дворянства, «дворянских гнезд», восходящая к Тургеневу. К теме «лишнего человека» обращались не только Тургенев, но и И. А. Бунин, а также А. Н. Толстой. К тургеневским женщинам восходит и та галерея женских образов, которую находим в творчестве многих писателей десятых годов XX века, в частности А. Н. Толстого, И. А. Новикова, В. В. Вересаева.

Большое внимание привлек доклад доктора филолог. наук Г. А. Бялого (Ленинград) «О психологическом методе Тургенева («Отцы и дети» Тургенева и «Преступление и наказание» Достоевского)». Развернутый текст этого доклада опубликован в 4-м номере журнала «Русская литература» за 1968 год.

Канд. филолог. наук Л. Н. Афонин (Орел) выступил с докладом «Тургенев и Лесков». Основываясь на малоизученных и забытых фактах, докладчик проследил, как при всем глубоком различии характеров и воззрений оба писателя постоянно перекрещивались творчеством друг друга. Особенно это относится к Лескову. Произведения Тургенева оставили значительный след в его художественном творчестве, пуб-

лицистике, критических статьях, переписке. Л. Н. Афонин остановился на статье Лескова, написанной в защиту Тургенева — автора «Нови» — от нападок реакционной критики («Церковно-общественный вестник», 1878, № 34), на резком отклике писателя на воспоминания Л. Пича о Тургеневе. Книги Тургенева, отметил Афонин, стимулировали художественную мысль Лескова, вызвали к жизни произведения с аналогичными ситуациями, сходными, а порою и полемическими образами. Так возник у Лескова замысел рассказа «Богинька Рунько» — отклик на «Песнь торжествующей любви». Рассказ «Несмертельный Голован» написан также не без воздействия романа «Дворянский гнездо».

В докладе Н. С. Никитиной (Ленинград) «Тургенев и Тютчев» отмечалась близость и поэтическая созвучность двух больших талантов. Говоря о творческих взаимоотношениях Тютчева и Тургенева, Н. С. Никитина подчеркивала общность их эстетических и этических воззрений, общность их философии в целом. Докладчица высказала мысль, что в большинстве случаев более правомерно говорить о параллельном, независимом звучании одних и тех же тем в их творчестве, нежели о созвучиях и совпадениях как результате их прямого влияния друг на друга. И в то же время тютчевский элемент ощутимо присутствует в поэтике тургеневских повестей 50—60-х годов. В свою очередь тургеневское «Довольно» нашло отклик в поэзии Тютчева («Певучесть есть в морских волнах...»). Сложно и многообразно мир тютчевской поэзии преломился в позднем творчестве Тургенева («Живые мощи», «Сон на море», «Стихотворения в прозе»).

В прениях по отдельным докладам приняли участие доктор филолог. наук Г. Б. Курляндская (Орел), канд. филолог. наук Д. С. Гутман, В. Г. Прокшин (Уфа), доктор филолог. наук У. Р. Фохт (Москва), А. Ф. Жидкова (Ленинград) и др. Н. В. Измайлов и Ф. Я. Прийма в заключительном слове подвели итоги конференции.

**Н. Н. МОСТОВСКАЯ**

*В Орле*

С 19 по 21 сентября 1968 года в Орловском государственном педагогическом институте проходила межвузовская научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева. В ней приняли участие ученые Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Орла, Харькова, Одессы, Воронежа, Смоленска, Ярославля, Саратова, Саранска, Армавира, Арзамаса и других городов.

Конференцию открыл проректор Орловского пединститута А. И. Гаврилов. От имени общественности города Орла он приветствовал ее участников. Отметив, что тургеневские конференции в Орле стали доброй традицией, А. И. Гаврилов выразил уверенность в том, что настоящая конференция внесет ощутимый вклад в изучение творческого наследия писателя.

Затем слово для приветствия было предоставлено доктору филолог. наук С. А. Макашину, заместителю председателя Всесоюзного юбилейного тургеневского комитета. С. А. Макашин подчеркнул, что Тургенев еще при жизни стал явлением мировой культуры. В настоящее время определились два центра тургеневедения — Ленинград и Орловская земля, питавшая творчество писателя. Конференцией в Орле, этом крупнейшем мемориальном центре, отметил С. А. Макашин, начинаются всесоюзные юбилейные торжества.

Член юбилейного комитета член-корр. АН СССР А. С. Бушмин приветствовал собравшихся от имени дирекции Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и редакционной коллегии только что завершившегося академического издания собрания сочинений и писем Тургенева. Советская общественность, сказал он, рассматривает 150-летие со дня рождения Тургенева как большой праздник отечественной культуры. Институт русской литературы отмечает юбилей писателя, в первую очередь, окончанием работы над академическим изданием его сочинений и писем, издающим, открывающим вместе со сборниками материалов к нему («Тургеневскими сборниками») и тургеневскими томами «Литературного наследия» широкие перспективы для научной работы. Среди тем, требующих особого внимания, прежде всего должна быть названа тема «Тургенев-художник». Глубокое монографическое исследование ее выходит по значению далеко за пределы изучения собственно тургеневского творчества.

Начальник Областного управления культуры А. Д. Сопов сообщил о работе партийных, советских и общественных организаций Орла по увековечению памяти писателя.

На первом пленарном заседании были заслушаны семь докладов.

В докладе «Метод и мировоззрение И. С. Тургенева в повестях 70-х годов» доктор филолог. наук Г. Б. Курляндская (Орел) показала, что так называемые «таинственные» повести Тургенева написаны сложным синтетическим методом, в котором реалистическое обобщение сочетается с сильными романтическими тенденциями. Тургенева, как тонкого писателя-психолога, интересует процесс осознания, всегда неожиданного и внезапного, чув-

ства страсти. Писатель показывает, что этот процесс у людей различной школы социального воспитания и различных темпераментов протекает по-разному, с различной динамикой. Именно в этом, по мнению Г. Б. Курляндской, он видит причину трагического разрыва Клары и Аратова. В реалистическое изображение их отношений Тургенев привносит романтическую тональность, связанную с выражением эмоции страха перед неизвестным.

Ст. научн. сотр. Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР Л. Н. Назарова (Ленинград), рассмотрев вопрос о традициях И. С. Тургенева в прозе XX века (дооктябрьский период), высказала целый ряд интересных суждений об органической связи творений И. А. Бунина, А. М. Горького, А. Н. Толстого, В. В. Вересаева с прозой Тургенева, привела множество убедительных параллелей, сопоставлений, подтверждающих общие положения ее доклада.

О тургеневских традициях в советской литературе говорила ст. научн. сотр. ИРЛИ Т. П. Голованова.<sup>1</sup>

С интересным сообщением «И. С. Тургенев и Н. Н. Толстой», содержащим ряд неопубликованных и малоизвестных материалов, выступил заслуженный работник культуры РСФСР Н. П. Пузин (Ясная Поляна).

Доцент Орловского пединститута Е. М. Ефимова в докладе «Поиски путей положительной практической деятельности в романах И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого» показала, что хотя проблема положительного героя из дворянской среды занимает немалое место в творчестве Тургенева и Л. Толстого 1850—70-х годов, их произведение способствовали разрушению легенды о дворянстве как передовом классе; причина этого — демократизм, свойственный как мировоззрению Тургенева, так и мировоззрению Толстого. Демократизм Толстого связан с настроениями патриархального крестьянства в условиях надвигающегося капитализма. Стремление судить о явлениях жизни с точки зрения крестьянина привело его к осуждению дворянства как сословия, живущего чужим трудом (80-е годы). Тургенев еще в 60—70-е годы признавал, что истинными выразителями интересов народа станут люди из демократической среды («Новь»).

Доклад доцента М. О. Габель (Харьков) был посвящен лирике И. С. Тургенева конца 30-х—начала 40-х годов как одному из истоков его лиризма. Хотя Тургенев не любил своих стихов, они жили в его творческой памяти, то переходя целиком в прозу, то будучи

<sup>1</sup> Текст доклада Т. П. Головановой опубликован в 4-м номере журнала за 1968 год.

пересказаны ритмической прозой, то трансформируясь в лирические кондовки его произведений, медитации. Изучение ранней лирики Тургенева в ее органических связях с прозой позволяет проникнуть в творческую лабораторию писателя, понять некоторые важные особенности его стиля в самом широком смысле слова.

В своем докладе «Еще раз к вопросу о прототипе образа Базарова» доктор филолог наук В. И. Кулешов (Москва) сосредоточил внимание на тех обстоятельствах в жизни Тургенева, которые характеризовали его отношения с демократами, в частности с Добролюбовым. Путем сопоставлений романа Тургенева со статьями Добролюбова докладчик показал, что некоторые главные мотивы, определившие трактовку Базарова, шли от статей Добролюбова, от лично пережитой Тургеневым духовной драмы в момент разрыва с «Современником». Разрыв с журналом не отвел Тургенева от важной темы «отцов» и «детей», а наоборот, обострил ее восприятие. При этом докладчик подчеркивал, что проблема прототипа всегда имеет относительный смысл, художественные образы живут самостоятельной жизнью и являются не копиями с оригинала, а обобщением широких жизненных наблюдений. Попутно была дана критическая оценка многочисленным научным версиям о прототипе образа Базарова.

Пленарные заседания сменились заседаниями секций.

На секции по «Запискам охотника» было представлено шесть докладов.

С докладом «Проблема отношений крестьян и помещиков в освещении Тургенева и Толстого в 50—60-е годы» выступила доцент Е. А. Андреева (Воронеж). Свой доклад Е. А. Андреева построила на сопоставлении «Записок охотника» с рассказами Л. Н. Толстого «Утро помещика» и «Поликушка». Если для Тургенева характерны констатация факта и поэтический рисунок действительности, то у Толстого более сильным представляется дух исследования самых глубоких противоречий народной жизни. Толстой вносит много нового в разработку темы народа: прием контрастов в расстановке сил, драматизированный диалог, авторские выразительные комментарии и т. д. Писателю свойствен оригинальный отбор материала и организация его вокруг какого-то важного события. На основании рассмотренных произведений Е. А. Андреева пришла к заключению, что тема народа в повестях Толстого предстала в совершенно новом качестве.

Об идейно-художественном смысле рассказа И. С. Тургенева «Живые мощи» говорила заслуженная учительница РСФСР Р. А. Масленникова (Орел). Отметим, что из историко-литературной науки почти выпала тема тургеневского

фольклоризма, докладчица сделала попытку рассмотреть рассказ «Живые мощи» в связи с проблемой «Тургенев и русская народная песня».

В сообщении канд. филолог. наук В. А. Громова (Орел) «И. С. Тургенев — чтец „Записок охотника“» были приведены и проанализированы многочисленные отзывы лиц, присутствовавших при авторском чтении рассказов и очерков. Эти материалы, извлеченные из архивов, газетных отчетов, мемуаров и других источников, охватывают самый значительный период творческой биографии писателя — от 1847 до 1881 года, и в совокупности представляют собою комментарий к «Запискам охотника», не входивший ранее в научный оборот. В сообщении, в частности, приведены документальные данные, из которых следует, что отдельные фрагменты из «Записок охотника» излагались автором в форме устных рассказов до их написания и появления в печати. В заключение В. А. Громов остановился на особенностях исполнительской манеры Тургенева-чтеца.

В докладе доцента В. С. Баевского (Смоленск) «К проблеме типологии ритмических систем реалистической прозы (Тургенев в сравнении с Пушкиным и Достоевским)» была предложена характеристика систем ритма русской прозы. В. С. Баевский остановился на принципах и материале ритмизации реалистической прозы. Если принять, что этот материал достаточно определяется объемом, структурой и соотношением различных синтагматических единиц, то, по мнению докладчика, на одном полюсе оказывается Пушкин (организованность, быстрота, плавность), а на другом — Достоевский (аморфность, медленность, прерывистость). Между ними — Тургенев с его строго организованным, гармоничным, уравновешенным во всех своих элементах ритмом прозы.

Как бы иллюстрацией к более общему докладу В. С. Баевского явился доклад А. Г. Москалевой (Ярославль) «Некоторые особенности ритмики „Записок охотника“». Докладчица проанализировала роль ритма, его структуру и причины появления. По мнению А. Г. Москалевой, приемы ритмизации «Записок охотника» сводятся к трем типам: чередование ритмизованных и неритмизованных рядов слов; использование однородных структурных элементов предложения, главным образом определений и сказуемых; симметрические построения предложений и целых абзацев. Все эти приемы тесно связаны с содержанием и им диктуются, что легко проследить, например, на материале рассказа «Бежин луг». Ритмика «Записок охотника» является одним из языковых средств создания характерной особенности тургеневского стиля — ярко выраженного лиризма.

Канд. искусствовед. наук А. Е. Шольп (Киев) обратилась к теме «Тургенев и русская музыкальная культура второй половины XIX века». В центре ее внимания находились творческие взаимоотношения И. С. Тургенева и В. В. Стасова.

Большой интерес вызвали доклады, прослушанные на секции «Проблематика и поэтика отдельных произведений И. С. Тургенева». Доцент Ю. Ф. Басихин (Саранск), рассматривая ранние поэмы И. С. Тургенева как подготовку будущего романного творчества, отметил, что Тургенев явился величайшим мастером русской поэтической прозы, признаками которой докладчик считает наличие ритма, использование поэтических фигур, отсутствие просторечия, вулгарной лексики, грубых интонаций, лирическую тональность, ориентацию на поэтические стороны самой действительности. Истоки поэтической прозы Тургенева — в пушкинском романе в стихах; законы же пушкинской логической прозы остались писателю чуждыми. В заключение докладчик остановился на поэме Тургенева «Андрей», которая была им определена как роман в стихах в миниатюре.

Об истоках образа Михалевича в «Дворянском гнезде» говорила в своем докладе канд. филолог. наук Г. Н. Антонова (Саратов).

Выявление реальных истоков образа Михалевича и его роли в идейной концепции романа, отметила докладчица, убеждает в сложном отношении Тургенева к идеологии славянофилов. В 50-х годах славянофильство было для Тургенева значительным явлением русской жизни, заслуживающим пристального внимания. У славянофилов и Ап. Григорьева Тургенева привлекала самая постановка некоторых актуальных этических и нравственных вопросов; однако решение этих вопросов и у славянофилов, и у Ап. Григорьева во многом не удовлетворяло писателя, что со всей очевидностью обнаруживается в последующих его произведениях, особенно в «Дыме».

С докладом «Некоторые приемы изображения общественной жизни в романе Тургенева „Дым“» выступила канд. филолог. наук И. А. Винникова (Саратов). Определив «Дым» как роман во многом экспериментальный, И. А. Винникова показала, что творческие поиски И. С. Тургенева идут в русле общего развития русского романа 60-х годов XIX века и перекликаются с теми требованиями, которые предъявлял к жанру общественного романа Салтыков-Щедрин. В «Дыме» Тургенев впервые обращается к непосредственному изображению общественной жизни и идейной борьбы эпохи. Противоположные политические, социальные, философские взгляды и мнения выступают здесь не в виде антагонизма двух-трех пред-

ставителей различных общественных лагерей, а как идеи и мнения различных политических группировок. В связи с этим Тургенев использует новые художественные средства, вводя нарицательные имена, политическую карикатуру и эпиграмму на конкретное лицо.

Повести И. С. Тургенева «Фауст» посвятил свое выступление научный сотрудник музея И. С. Тургенева В. А. Зулдидов (Орел). Он утверждал, что в этой повести ярко отразился синтетический характер творческого метода писателя. Романтическая струя в «Фаусте» более сильная, чем в романах, поскольку в нем имеет место осмысление конфликта в свете романтической идеи отречения; повествование ведется от лица рассказчика-романтика; в центре повести — тема трагичности любви.

Предметом доклада Э. Н. Неверовой (Павлодар) явилась сатира в повести «Вешние воды». В сатирическом аспекте «Вешних вод» Э. Н. Неверова видит отличие повести от предшествующих произведений. Появление сатиры связывается докладчицей с изменением политических симпатий Тургенева в период 1870—1871 годов. Э. Н. Неверова, рассматривая особенности сатиры в повести, ее основные приемы (сатирический портрет, авторская ирония и т. д.), обратила внимание на отличие тургеневской сатиры, впитанной в ткань лирического произведения, от сатирической манеры Салтыкова-Щедрина.

Канд. филолог. наук Т. Г. Костюченко (Николаев) сделала попытку рассмотреть принципы изображения характера, формы психологического анализа в повести И. С. Тургенева «Несчастная» (на примере образа Сусанны). Сопоставляя повесть «Несчастная» с «Вешними водами», докладчица проанализировала ее стилистические особенности, отметив в ней такие, например, художественные приемы, как изображение внутреннего через внешнее, психологический лаконизм и т. д.

«Природа и человек в „Стихотворениях в прозе“ И. С. Тургенева» — так был назван доклад канд. филолог. наук А. А. Земляковской (Мичуринск), охарактеризовавшей на основании этого своеобразного лирического дневника мировоззрение писателя последних лет его жизни.

Сообщение аспиранта Б. Г. Окунева (Воронеж) «Воспоминания В. Н. Шаталова о Тургеневе» было построено на обнаруженных им в Центральном государственном архиве литературы и искусства мемуарах В. Н. Шаталова, друга и университетского товарища поэта-народовольца П. Ф. Якубовича.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> См.: Б. Г. Окунев. Тургенев и литературный сборник «Отклик». «Русская литература», 1968, № 1, стр. 183—187.

Докладчик привел страницы воспоминаний Шаталова, посвященные встрече его с Тургеневым в период создания кружком студентов Петербургского университета литературного сборника «Отклик» (1881).

В докладе «И. С. Тургенев о драматическом искусстве» канд. филолог. наук Т. Г. Козырева (Минск), проанализировав известные рецензии писателя на пьесы Геденова «Смерть Ляпунова» и Кукольника «Генерал-поручик Паткуль», показала, что взгляды Тургенева на драму находятся в полном соответствии с требованиями Белинского и «натуральной школы».

С большим вниманием было прослушано сообщение канд. филолог. наук Л. Н. Афонаина (Орел) «И. С. Тургенев и П. Г. Зайчневский», в котором было высказано предположение о том, что Тургенев, ознакомившись с деятельностью подпольного кружка, основанного Зайчневским, впоследствии запечатлел какие-то черты личности знаменитого «орловского яковинца» в образе Пимена Пименыча — одного из главных героев неосуществленной повести «Наталья Карповна».

Доцент А. В. Кушаков (Орел) в своем выступлении («Об одной легенде о тургеневском герое») коснулся русско-польских литературных отношений конца XIX — начала XX века.

Ряд докладов был посвящен сравнительно-типологическому изучению творчества Тургенева и других писателей XIX века. О Тургеневе и Писемском говорили доктор филолог. наук П. Г. Пустовойт («Типологические разновидности русского романа первой половины XIX века, их генезис и структура. (Тургенев и Писемский)»), доцент С. П. Протопопов («И. С. Тургенев о творчестве А. Ф. Писемского»), проф. О. Я. Самочатова («И. С. Тургенев и А. Ф. Писемский в 60-е годы (тема деревни)»), доцент А. А. Рощаль («Тургенев и Писемский. Из истории общественно-литературной борьбы 60-х годов»). П. Г. Пустовойт (Москва), подробно остановившийся вначале на разновидностях реалистического романа в русской литературе первой половины XIX века, высказал ряд интересных наблюдений, сопоставив художественные системы А. Ф. Писемского, развивавшего жанр социально-бытового романа, и И. С. Тургенева, мастера социально-психологического романа. С. П. Протопопов (Армавир) собрал и систематизировал высказывания Тургенева о Писемском, помогающие, по мнению докладчика, уяснить место последнего в кругу его современников-литераторов, поскольку в отзывах Тургенева определены характерные особенности творческого метода Писемского в сопоставлении с опытом других художников и качественными сдвигами в русской литературе тех лет. О. Я. Самочатова (Но-

возыбков) проследила связь и отличие «Очерков из крестьянского быта» Писемского и примыкающего к ним рассказа «Старая барыня» от «Записок охотника», а также от повестей и романов Григоровича, «Утра помещика» Толстого и т. д. и пришла к выводу, что Писемский показывает уродство крепостного строя не столько в области социальных отношений, как это делает, например, И. С. Тургенев, сколько в семейной, бытовой сфере. А. А. Рощаль (Баку) рассматривала вопрос о взаимосвязях Тургенева и Писемского как часть далеко еще не решенной советским литературоведением проблемы взаимоотношений И. С. Тургенева с общественными и литературными деятелями 60-х годов. Путем сопоставления романа «Отцы и дети» и первой части «Взбаламученного моря», посвященных решению насущных проблем современности (настоящего и будущего России, пути ее политического развития, судьбы молодого поколения), А. А. Рощаль попыталась определить общность и своеобразие идейно-политических взглядов Писемского и Тургенева.

Два доклада было сделано на тему «Тургенев и Чехов». Доцент С. Е. Шаталов (Арзамас) сосредоточил свое внимание главным образом на вопросах поэтики. Он отметил глубокое внутреннее родство лирической прозы Тургенева и Чехова, проявляющееся в склонности к обособлению лирических отступлений, приобретающих в ряде случаев вид стихотворений в прозе, в обращении и Тургенева и Чехова к жанру повести-исповеди, в манере сочетания, «прилагивания», точек зрения автора и героя, в тяготении к импрессионистической манере изображения. Дополняя известные примеры образной и тематической общности произведений Чехова и Тургенева, докладчик сопоставил образы Пищалькина («Дым») и Ипполита Ипполитыча («Учитель словесности»), Нади Шуминой («Невеста») и тургеневских героинь («Порог», «Накануне», «Странная история»). Повесть Тургенева «Ася» и «Верочка» Чехова были проанализированы в докладе доцента Б. Я. Эдельштейн (Гори) как различные воплощения одинаковой жизненной ситуации, ситуации, близкой той, которая была представлена еще Пушкиным в «Евгении Онегине» (признание героини и ответе героя).

О Короленко и Тургеневе говорила в своем докладе канд. филолог. наук Е. Гибет. Она отметила, что Короленко в пореформенной литературе одно из первых мест отводил Тургеневу, «возвышающемуся над современностью и судящему современность», и сам в своем творчестве шел от Тургенева, воспринимая его лиризм, мелодичность повествования, умение в малых формах ставить и решать большие вопросы, обыденное поднимать на уровень большого, значимого. При этом, подчеркнула

докладчица, Короленко всегда оставался самим собой, со своей социальной правдой прогрессивного писателя-демократа.

Канд. филолог. наук Ю. А. Колесник (Ивано-Франковск) выступил с сообщением «Тургенев на Буковине», содержащим ряд малоизвестных материалов, касающихся переводов Тургенева на украинский язык, восприятия творчества писателя на западноукраинских землях, взаимоотношений Тургенева с известным украинским этнографом, историком и публицистом М. П. Драгомановым.

Научный сотрудник Государственного исторического музея Т. П. Мазур (Москва) на основании писем Тургенева начала 60-х годов показала, какую роль сыграл писатель в творческой биографии поэта К. Случевского.

На секции изучения Тургенева в его преемственных связях с предшественниками, современниками и последователями (как в России, так и за рубежом) было заслушано девять докладов.

Канд. филолог. наук Н. П. Лощинин (Москва) сосредоточил свое внимание на сравнении романа Тургенева «Дым» и «Анны Карениной» Толстого, рассматривая этот вопрос как часть большой темы о творческих взаимоотношениях Толстого и Тургенева.

В. Н. Тихомиров (Орел) в своем выступлении обратился к проблеме «структуры личности» в теоретическом ее понимании и художественном воплощении Тургеневым и Гончаровым (на материале романов «Дым» (Литвинов) и «Обрыв» (Райский)).

О творческих взаимоотношениях Тургенева и Тютчева, двух больших талантов, оригинальных и неповторимых, и в то же время в самом существе этой неповторимости очень близких друг другу, говорила в своем докладе Н. С. Никитина (Ленинград).

Вопросу о тургеневских традициях в творчестве писателей последующих поколений были посвящены доклады Е. В. Владимировой (Одесса) «Традиции И. С. Тургенева в творчестве М. М. Пришвина» и аспирантки Л. Н. Иссовой (Воронеж) «Тургеневские традиции жанра стихотворения в прозе в русской литературе». Охарактеризовав отношение Пришвина к Тургеневу, Е. В. Владимирова попыталась выяснить, в чем обнаруживается близость очерков Пришвина и «Записок охотника» Тургенева, и определить то новое в творчестве замечательного писателя-натуралиста, что было обусловлено как сущностью принципиально иных социальных отношений его времени, так и самобытностью творческого дарования. Л. Н. Иссова проследила связь тургеневских «Senilia» со стихотворениями в прозе В. М. Гаршина, В. Г. Короленко и И. А. Бунина.

Четыре доклада были посвящены творческим связям Тургенева с зару-

бежными художниками слова. Доцент М. Г. Ладария (Сухуми) поставила своей задачей определить природу лиризма прозы у И. С. Тургенева и Ги де Мопассана. Влияние И. С. Тургенева на прозу французского писателя, по мнению докладчицы, необходимо рассматривать не как подражание, а как усиление имеющихся у Мопассана тенденций к лирической прозе. Детально проанализировав ряд новелл Мопассана, М. Г. Ладария показала своеобразие его манеры письма в сравнении с художественным мастерством Тургенева.

«Тургенев и Байрон» — так озаглавил свое выступление доцент Д. С. Гутман (Уфа). Отметив, что вопрос об отношении Тургенева к Байрону не имеет своей историографии, так как прежде не ставился специально, докладчик видит решение проблемы в рассмотрении отношения Тургенева к творческому методу и ко всему искусству романтизма, выделяя углубленный и тщательный анализ двоякого восприятия Байрона Тургеневым: юношескую увлеченность молодого романтика в 30-х — начале 40-х годов XIX века поэзией Байрона и принципиальное отталкивание зрелого Тургенева-реалиста от байронизма, осуждение им романтического индивидуализма байронических героев.

Несколько неожиданно прозвучала тема доклада доцента Ф. И. Прокаева (Черкасск) — «И. С. Тургенев и Г. Гауптман»; однако, ссылаясь на высказывания самого Гауптмана, а также на свидетельства ряда современных зарубежных исследователей (Ганс Майер, Иосиф Гредор), докладчик сумел доказать правомерность обращения к данной теме. Изучение проблемы творческих контактов Гауптмана с предшественниками, с Тургеневым в частности, сказал он, несомненно будет способствовать выяснению особенностей гауптмановского художественного метода, определению его места и значения в мировом историко-литературном процессе.

На малоизвестных материалах было построено сообщение мл. науч. сотр. ИРЛИ Г. В. Степановой «Тургенев и М. Эбнер-Эшенбах. (Отзвуки рассказов Тургенева «Первая любовь» и «Фауст» в новеллах австрийской писательницы).

Определению сравнительно-типологических связей отдельных произведений Тургенева с произведениями его предшественников, современников и последователей посвятили свои доклады Л. Н. Климова (Львов) — «Повесть И. И. Панаева „Родственники“ и роман И. С. Тургенева „Рудин“», доцент Е. А. Шпаковская (Свердловск) — «Жанровые особенности романа „Новь“ и структура народнических романов», канд. филолог. наук О. Г. Мельниченко (Воронеж) — «Роман „Новь“ и повесть А. О. Новодворского-Осиповича „Эпизод из жизни ни павы, ни вороны“», мл. науч. сотр. ИРЛИ Н. Н. Мостовская —

«И. С. Тургенев и писатели „Вестника Европы“».

Почти по всем докладам и сообщениям развернулись оживленные прения; с краткими отчетами выступили руководители секций, которые подвели итоги их работы.

## ТУРГЕНЕВСКАЯ ВЫСТАВКА В ПУШКИНСКОМ ДОМЕ

Выставка, посвященная 150-летию И. С. Тургенева и открытая в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР к юбилейной Тургеневской научной сессии 25—26 ноября 1968 года, имела двойную цель: во-первых, показать касающиеся Тургенева обильные и разнообразные материалы, хранящиеся в фондах рукописного отдела, музея и библиотеки института, — в дополнение к постоянной экспозиции, посвященной Тургеневу в литературном музее; во-вторых, подвести итоги только что законченным трудам по академическому изданию полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева в 28 томах (30 книгах), осуществленному Пушкинским домом, — показать некоторые хотя бы результаты многолетних поисков новых материалов, выявленных в разных странах мира и послуживших для издания, показать, наконец, — насколько это возможно — основные моменты исследовательской и редакторской работы над изданием.

Материалы рукописного отдела были представлены на выставке в двух основных видах: во-первых, автографы Тургенева — подлинники писем, художественных и иных произведений; во-вторых, фотоснимки с подлинников, находящихся в различных зарубежных архивохранилищах и у частных коллекционеров, полученные в процессе подготовки издания.

Первый раздел выставки охватывал, естественно, лишь небольшую часть хранящегося в Пушкинском доме Тургеневского фонда. Из писем Тургенева были взяты лишь некоторые, интересные по своим адресатам или по содержанию, числом всего 19 (С. Т. Аксакову, П. В. Анненкову, И. П. Борису, С. А. Венгеру, В. М. Гаршину, Г. С. Дестунису, А. В. Дружинину, В. Я. Карташевской, А. Ф. Коня, крестьянам с. Спаского-Лутовинова, М. А. Маркович (Марко Вовчок), Н. А. Некрасову, А. В. Покитенко, И. И. Панаеву, Ж. А. и Я. П. Полонским), а из писем к нему, также в подлинниках, — письма от 20 корреспондентов (П. В. Анненкова, А. Бенни, И. П. Борисова, В. П. Боткина, Полины Брюэр, С. А. Венгерова, Ю. П. Вревской, А. И. Герцена, И. А. Гончарова, Альфонса Доде, А. В. Дружинина, П. Л. Лаврова, И. И. Папаева, А. Ф. Пшемского, Я. П. Полонского, М. Е. Салтыкова-Щед-

На заключительном пленарном заседании директор Государственного музея И. С. Тургенева в Орле О. Н. Овсянникова познакомила собравшихся с историей создания музея и его работой.

И. С. ЧИСТОВА

рина, В. В. Стасова, М. М. Стасюлевича, А. А. Фета, А. П. Filosoфовой). Почти все письма сопровождалось портретами адресатов или корреспондентов, взятыми из фондов музея.

Из автографов произведений Тургенева разного рода, хранящихся в рукописном отделе Пушкинского дома, для выставки были отобраны 12 рукописей, начиная с Автобиографической записки (1835) и кончая «Стихотворениями в прозе» (1879).

Едва ли менее интересны, чем автографы, были фотоснимки с тургеневских писем и рукописей, находящихся за рубежом, показанные, по недостатку места, далеко не полно: всего 11 писем Тургенева и 20 рукописей его произведений.

На выставке были представлены в фотокопиях письма Тургенева к следующим лицам: П. В. Анненкову (библиотека Упсальского университета — Швеция), Х. Бойсену (библиотека Корнельского университета — Итака, США), П. А. Валуеву (Британский музей — Лондон), И. Вучетичу (Воеводичский музей — Нови Сад, Югославия), Э. Гиртцу (Королевская библиотека в Копенгагене — Дания), Т. Готье (Bibliothèque Lovenjoul — библиотека Спельберга де Лованжуля, Шантльи, Франция), Т. Карлейлю (Национальная библиотека Шотландии — Эдинбург, Великобритания), Ю. Крашевскому (Библиотека Ягеллонского университета — Краков, Польша), А. Людсканову (Центральный государственный архив — София, Болгария), И. Пеншкеку (Национальная библиотека — Вена, Австрия), Г. Флоберу (Библиотека Лованжуля — Шантльи, Франция). Повторяем, это — лишь малая часть фотоснимков писем, вошедших в академическое издание.

Фотоснимки с автографов произведений, полученные из Парижской национальной библиотеки, располагались в хронологическом порядке — от повести «Постоялый двор» (1852, черновой автограф) до речи о Пушкине (1880, беловой автограф) и набросков неосуществленной повести «Наталия Карповна» («Natalia Karpovna», 1883 — авторизованная рукопись на французском языке, рукою Полины Влардо, написанная под диктовку смертельно-больного Тургенева).

Особая витрина была посвящена работе коллектива сотрудников тургеневской группы над подготовкой изда-

ния. Здесь были показаны рукописи и машинописные копии вариантов и комментариев к произведениям Тургенева и «аппарата» к его письмам, корректуры издания, наконец, «чистые листы», которыми заканчивается работа.

Выставка фондов библиотеки Пушкинского дома состояла из трех разделов. В первом разделе были сосредоточены работы сотрудников Пушкинского дома, сборники, посвященные проблемам жизни и творчества Тургенева, изданные под грифом Института русской литературы, такие, как «Тургенев и круг „Современника“» («Academia», М.—Л., 1930), «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома» (вып. IV. Тургенев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958) и другие издания, включая текущие «Тургеневские сборники», содержащие материалы к полному собранию сочинений и писем Тургенева.

Во втором разделе выставки — «Тургенев за рубежом» — внимание посетителей привлекли работы французских тургеневедов — А. Мазона, А. Моруа, А. Гранжера, М. Партюре.

Изучение творчества Тургенева в США было представлено монографиями Д. Магаршака и А. Ярмолинского и библиографией «Turgenev in English», изданной в Нью-Йорке.

На выставке можно было познакомиться с работами ученых стран народной демократии: А. Семчука и Ф. Селицкого (Польша), В. Велчева (Болгария), со сборником «I. S. Turgenev und Deutschland», изданным в Берлине под редакцией Г. Цигенгайста.

Наибольший интерес посетителей вызвал третий раздел выставки — книги с дарительными автографами Тургенева, а также книги с его пометками и правкой текста. К последним относятся: L. Feuerbach's Sämtliche Werke, Leipzig, 1847 — книга, принадлежавшая Тургеневу, о чем свидетельствует надпись «И. Тургенев» на титульном листе; «Фауст» Гете в переводе М. Вронченко (СПб., 1844) с большим количеством помет Тургенева, а также корректура «Воспоминаний о Белинском» (из библиотеки А. Ф. Онегина). Из той же библиотеки можно было видеть «Сочинения И. С. Тургенева» (М., 1877) с дарительной надписью А. Ф. Онегину.

Интересны вырезки из журналов «Современник» и «Библиотека для чтения» с текстами романа «Дворянское гнездо» и повести «Первая любовь» с дарительными автографами П. В. Анненкову, где имеются также пометы и правки текста, сделанные рукой Тургенева.

Для выставки музейных фондов были отобраны прежде всего фотографии из уникальной коллекции фотографического фонда музея Пушкинского дома. Фонд Тургенева в этой коллекции занимает одно из первых мест. Он насчитывает около 100 единиц подлинных прижизненных портретов писателя, вы-

полненных известнейшими фотограмами XIX века в России и за рубежом, в разные периоды жизни Тургенева. Большая часть этого фонда поступила в Пушкинский дом в составе коллекций А. Ф. Онегина.

Фотографии были расположены в хронологическом порядке, начиная от самой ранней, снятой С. Л. Левицким в Петербурге в 1856 году, и кончая фотографиями, снятыми в 1880 году в Петербурге и в Москве в предпоследний приезд Тургенева в Россию.

Фотографии запечатлели важнейшие события биографии Тургенева. Так, например, на фотографии 1879 года он снят в мантии доктора Оксфордского университета. Многие фотографии нашего фонда, в свое время подаренные Тургеневым друзьям и современникам, имеют дарительные надписи. Из портретов писателя — живописных, гравированных и скульптурных — привлекли внимание портрет кисти В. А. Боброва, выполненный по фотографии С. Л. Левицкого 1880 года, его же офорт и рисунк — по фотографии К. Реша 1880 года, офорт В. Матэ — по фотографии М. Панова и др.

Кроме фотографий писателя, на выставке были показаны виды Спасского-Лутовинова и его окрестностей. Особо ценными являются фотографии Г. Каррика, сделанные в 1883 году, вскоре после смерти писателя. На них запечатлены дом Тургенева, комнаты в доме, усадьба, парк, окрестности. Эти фотографии в настоящее время имеют документальное значение, так как дом Тургенева до наших дней не сохранился.

Зато парк и окрестности Спасского удалось мастерски запечатлеть лепниградскому фотографу М. А. Величку, специально там побывавшему в 1952 и 1956 годах.

На выставке были представлены театральные афиши о постановках пьес И. С. Тургенева: «Холостяк» (1859 год), «Завтрак у предводителя» (1903 год), «Нахлебник» (1903 год) и др., афиши и программы литературно-музыкальных вечеров памяти писателя, наконец — являющиеся редкостью афиши и программы, выпущенные в 1918 году к 100-летию рождения И. С. Тургенева. В программе торжественного вечера в Киеве значится доклад М. П. Алексеева, ныне академика, а тогда начинающего ученого, на тему «Тургенев и музыка». Афиша вечера в Петрограде, состоявшегося в Гербовом зале Зимнего дворца, сообщала, что вступительное слово на вечере будет произнесено Народным Комиссаром просвещения А. В. Луначарским.

Такова, в кратком очерке, выставка, представленная Пушкинским домом к тургеневскому юбилею.

П. В. ИЗМАЙЛОВ  
С. Я. ВОЙЦИА  
А. П. ХОЛИНА



## ТУРГЕНЕВСКИЕ ДНИ В ПОЛЬШЕ

*Научная сессия в Варшаве*

23 ноября в связи со 150-летием со дня рождения И. С. Тургенева в Варшаве состоялась научная сессия, организованная Институтом русской филологии Варшавского университета. В работе сессии, которую открыл директор института проф. П. Зволинский, приняли участие польские и советские литературоведы, заслушавшие и обсудившие четыре доклада, посвященные важнейшим проблемам современного тургеневедения. В первом из них проф. А. Ф. Захаркин дал развернутую характеристику той отрасли советского литературоведения, которая занимается творчеством Тургенева. Он отметил, что в последние годы в Советском Союзе достигнуты заметные успехи в изучении биографии писателя, в исследовании его художественного, критико-публицистического и эпистолярного наследия, в собирании, текстологической обработке и издании тургеневских текстов, что создало благоприятные условия для дальнейшей успешной работы в области тургеневедения.

Доктор Антони Семчук, автор недавно изданной Польской Академией наук монографии «Иван Тургенев и литературное движение в России в 1834—1855 гг.», выступил с докладом о романах Тургенева. Опираясь в значительной мере на труды советских ученых, Семчук проанализировал в своем докладе идейно-художественную структуру тургеневских романов, рассматривая не как новую и оригинальную форму романа в русской литературе того времени; особое внимание он обратил на ее общественную роль в процессе формирования самосознания передовых слоев русского общества.

Драматургии Тургенева посвятил свой доклад переводчик русских писателей и литературовед доктор Рене Сливовский, который высказал ряд соображений о художественном новаторстве «Месяца в деревне» и подчеркнул значение Тургенева как предшественника Чехова-драматурга.

В заключительном докладе доктор Тадеуш Шишко коснулся мало изученного вопроса о пропихновении на польскую почву произведений Тургенева. Хронологически ограничив свои изыскания периодом 1858—1918 годов, докладчик на основе обширного и во многих случаях впервые привлекаемого к исследованию материала предпринял попытку воссоздать общую картину восприятия польским обществом творчества Тургенева, дать детальную характеристику первого этапа бытования в Польше его произведений, рассмотреть вопрос о роли и значении великого русского писателя для формирования

художественных концепций некоторых польских писателей.

С обсуждением прослушанных докладов выступили многие участники сессии. Особо следует отметить проф. В. П. Попова, высказавшего ряд интересных соображений по поводу некоторых затронутых вопросов, а также доктора Флериана Неуважного, который рассказал о связях Тургенева с украинской литературой. Удачным иллюстративным дополнением к состоявшейся сессии и наглядным свидетельством широкой популярности Тургенева в Польше явилась посвященная ему выставка.

*Выставка**«Иван Тургенев в Польше»*

Одновременно с научной сессией, посвященной Тургеневу, в Варшаве открылась обширная книжно-иллюстративная выставка «Иван Тургенев в Польше». Подготовлена она Институтом русской филологии и библиотекой Варшавского университета и размещена в залах Казимировского дворца, входящего в комплекс университетских учебных корпусов. В ее создании активное участие приняли работающие в области русской литературы ученые Варшавского университета, среди которых прежде всего следует назвать доктора А. Семчука, разработавшего план и содержание выставки, а также директора университетской библиотеки доктора Я. Бадулевского, руководившего ее организацией. Выставка была открыта 23 ноября в присутствии ректора университета проф. С. Турского директором Института русской филологии проф. П. Зволинским.

Выставка состоит из трех основных разделов. В первом из них представлено Полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева, изданное Институтом русской литературы АН СССР под редакцией академика М. П. Алексеева. Здесь же — наиболее значительные исследования жизненного и творческого пути Тургенева, принадлежащие перу советских и зарубежных ученых.

Остальные разделы выставки полностью посвящены восприятию творчества Тургенева в Польше. Во втором — сосредоточены польские переводы произведений Тургенева и критическая литература о писателе. Хронологически этот раздел охватывает период с 1858 года, когда в варшавском журнале «Księga świata» появилась первая заметка о Тургеневе, до начала второй мировой войны. Вполне очевидно, что организаторы выставки были не в состоянии показать все богатство польской тургеневяны этого периода; но и то, что представлено в витринах и на стендах, убедительно свидетельствует,

сколь большим успехом пользовался Тургенев в польском обществе. Десятки переводов и среди них первые переводы «Фауста» (1868), «Отцов и детей» (1870), «Накануне» и «Дыма» (1871), «Дворянского гнезда» (1876), «Нови» (1878), «Записок охотника» (1880), «Аси» (1876), «Вешних вод» (1878), «Стихотворений в прозе» (1882) являются ярким тому доказательством.

Представленные переводы и критическая литература о Тургеневе показывают, что в прошлом веке наибольшей популярностью в Польше пользовались «Отцы и дети» и «Накануне». Базаров сразу же завоевал симпатии польских читателей, особенно прогрессивно настроенной молодежи, которая в его непримиримой критике существующих порядков, в его пропаганде труда и естественных наук, в его борьбе с дворянским либерализмом видела отражение своих целей и стремлений. Польская критика высоко оценила «Отцов и детей», видя в них «наиболее верное отражение действительности», художественную картину общественного движения в России 60-х годов. Базарова же польские критики считали «самым сильным и глубоким созданием всей новейшей литературы» (В. Гостомский). Другие обстоятельства обусловили популярность в Польше романа «Накануне». Угнетаемые царским самодержавием, поляки с энтузиазмом читали роман Тургенева, главный герой которого всю свою жизнь посвятил делу освобождения родины от чужеземного ига. Пафос национально-освободительной борьбы был всегда близок полякам, а отсюда и громадная популярность романа «Накануне», его неоднократные переиздания и широкая известность. Представленная на выставке критическая литература этого периода — статьи, обзоры, рецензии — дает возможность познакомиться с разнообразными по своему направлению и характеру суждениями польских критиков. Здесь и умеренные, но всегда благоприятные для великого русского писателя оценки Ф. Козловского, А. Плуга, Т. Краевской, и радикальные высказывания польских демократов (Х. Глинский), и мнения зачинателей польской социалистической критики (Б. Бялоблочки). Привлекают внимание замечательные воспоминания Юзефа Крашевского о Тургеневе: «Как человек Тургенев оставил по себе неугасимую печаль в сердцах всех, кто его знал. Мягкий, добрый, полный простоты и естественности, он не возвеличивал себя, а старался казаться незаметнее, но будущее сделает его гигантом («Tygodnik illustrowany», 1883, № 37).

В конце XIX — начале XX века

популярность Тургенева в Польше начинает заметно падать. Это объясняется необычайно возросшим интересом к Л. Толстому, А. Чехову, а несколько позже — к М. Горькому и Л. Андрееву. Период между двумя мировыми войнами также не способствовал росту славы Тургенева: в Польше переводили и читали прежде всего советскую литературу, а поэтому нет ничего удивительного, что о Тургеневе, как впрочем, и о других русских классиках писали в это время относительно немного и произведения их редко попадали в поле зрения польских переводчиков.

Подлинная слава и популярность вернулись к Тургеневу (об этом свидетельствует третий раздел выставки) после второй мировой войны. За 25 лет существования народной Польши многократно издавались и переиздавались почти все его произведения — от «Записок охотника» до «Стихотворений в прозе». Польский читатель получил целый ряд сборников и собрание сочинений Тургенева (1966), а польская критика и литературоведение приступили к широкой пропаганде и изучению его наследия. На стендах выставки широко представлены тургеневедческие статьи П. Хертца, Я. Кульчицкой-Салени, Я. и А. Валицких, З. Бараньского, Ф. Селницкого, А. Жиги, А. Хутикевича, первое в Польше монографическое исследование о Тургеневе, принадлежащее перу доктора А. Семчука.

Видное место на выставке занимают многочисленные материалы, характеризующие историю бытования пьес Тургенева на польской сцене. Среди них обращает на себя внимание варшавская постановка «Месяца в деревне» (1955), в которой приняли участие и создали запоминающиеся образы М. Цвиклинская, Н. Андрыч, Ю. Курнакович, И. Гоголевский и др. Многочисленные фотографии выдающихся актеров и отдельных сцен спектакля напоминают об этом замечательном эпизоде в жизни польского театра.

Выставка «Иван Тургенев в Польше» — не только дань признательности и уважения, но и свидетельство большой привязанности польских читателей к автору «Отцов и детей». Для польской литературоведческой науки она является стимулом для создания дальнейших исследований о жизни и творчестве великого русского писателя, произведения которого всегда служили и будут служить благородной цели сближения польского и русского народов.

ТАДЕУШ ШИШКО  
(Варшава)

## ТУРГЕНЕВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В БЕРЛИНЕ

4—6 декабря 1968 года в Берлине состоялась международная научная конференция на тему «И. С. Тургенев. Мировое значение. Отношение к Германии», организованная Институтом славистики Немецкой Академии наук в Берлине совместно с Институтом мировой литературы им. А. М. Горького и Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. В конференции приняли участие также гости из Венгрии и Чехословакии, представители Московского университета им. М. В. Ломоносова, Института литературы Украинской Академии наук, Берлинского университета им. В. Гумбольдта и других университетов и высших учебных заведений ГДР.

После вступительного слова заместителя директора Института славистики проф. Г. Цигенгайста (Берлин), подчеркнувшего громадное значение творчества Тургенева для современности, и оглашения приветствия Отделения литературы и языка АН СССР с докладом на первом заседании конференции выступил вице-президент Немецкой Академии искусств проф. А. Курелла. Опираясь на личные воспоминания, он широко осветил вопрос о значении русской литературы и творчества Тургенева для духовной жизни Германии и для немецкого социалистического движения с конца XIX века и до наших дней. Вслед за этим на первом заседании были прослушаны доклады докторов филолог. наук Г. Фридлендера (Ленинград) «Романы Тургенева в истории мировой литературы» и У. Фохта (Москва) «Тургенев в развитии русского реализма и русского романа XIX века», а также д-ра Д. Дюришина (Братислава) «Методологические проблемы сравнительного литературоведения на примере эпики Тургенева».

На вечернем заседании особый интерес вызвал доклад К. Штедтке (Берлин) «Очерк и новелла. К проблеме повествовательной структуры у Тургенева». Докладчик высказал ряд тонких замечаний о соотношении жанра очерка в «Записках охотника» с жанром очерка у других писателей «натуральной школы» и показал, как постепенное нарастание элементов внутреннего драматизма побуждает Тургенева в 50-е годы к переходу от формы очерка к форме новеллы. Д-р Н. Туш (Берлин) в докладе на тему «Актуальные проблемы историко-диалектической теории романа» на примере статей и высказываний о Тургеневе Г. Джеймса и других англо-американских писателей и критиков показала необходимость систематического изучения материала истории критики для построения современной научной теории романа, учитывающей эволюцию его форм и исторических типов.

Второй день конференции прошел под знаком пристального, конкретного изучения традиций Тургенева и их роли в современной литературе. Д-р Э. Хинкель (Берлин) осветила теоретическую сторону этого вопроса, рассмотрев, как решал проблему соотношения реалистических традиций и новаторства И. Бехер в своих трудах, касающихся теории социалистического реализма. Проф. К. Каспер (Лейпциг) поставил перед собою цель проследить видоизменение и обновление традиций Тургенева-новеллиста в рассказах и повестях С. Крутилина, Ю. Казакова, В. Чивилихина, В. Лихоносова, В. Астафьева, В. Шукшина и ряда других современных советских прозаиков. Канд. филолог. наук Ю. Манн (Москва) посвятил свой доклад советскому деревенскому очерку наших дней в его соотношении с «Записками охотника» Тургенева. Э. Ковальский (Берлин) стремился охарактеризовать особенности современного рассказа путем сопоставления рассказов Ю. Казакова с рассказами Тургенева и Чехова, а Г. Плавиус (Берлин) высказал ряд общих теоретических соображений о проблематике и форме современного романа и путях его изучения. Указав, что структура романа отражает существенные связи действительности, докладчик предложил рассматривать роман как систему, между неодинаковыми элементами которой существует известная иерархия и которая предполагает поэтому разные уровни анализа, идейного и стилистического. Интересный доклад д-ра Т. Рихтер (Лейпциг), основанный на собранных ею многочисленных свидетельствах — письменных и устных — современных писателей ГДР, в том числе молодых, начинающих авторов, говорил о большом интересе литераторов и подрастающего поколения ГДР к русскому классическому реализму.

Кроме того, в ряде докладов, прочитанных во второй день конференции, были рассмотрены проблемы сравнительного изучения творчества Тургенева и его влияние на мировую литературу. Проф. Э. Рейснер (Берлин) тщательно прокомментировал взгляды Тургенева на его европейских писателей-современников. Доктор филолог. наук О. Засенко (Киев) на большом историко-литературном материале интересно и убедительно осветил вопрос о значении творчества Тургенева для развития жанров романа и рассказа в украинской прозе XIX—XX веков, а д-р А. Червеняк (Братислава) на примере словацкого писателя С. Ваянского охарактеризовал воздействие Тургенева на формирование словацкой реалистической прозы. Проф. М. Вегнер (Иена) в своем докладе продолжил начатый А. Куреллой разговор о влия-

нии русского классического романа на литературное движение в Германии 1910—1924 годов, проанализировав отношение к нему различных общественных лагерей и литературных направлений. С интересом участники конференции прослушали также доклад проф. Г. Дудека (Лейпциг) о структуре «Отцов и детей» Тургенева, вызвавший оживленные прения, и сообщение студентки Кортум (Университет им. В. Гумбольдта, Берлин), давшей параллельный анализ творчества Тургенева и Флобера.

Выступившие на утреннем заседании в последний день конференции канд. филолог. наук Л. Назарова доктор филолог. наук Н. Измайлов в своих докладах проанализировали ту огромную работу, которая была проделана в процессе подготовки Полного академического собрания сочинений и писем Тургенева, его структуру и научные результаты. Это издание получило на конференции единодушную высокую оценку всех выступавших. Далее были заслушаны также доклады проф. В. Кулешова (Москва) «Тургенев и натуральная школа в их международных взаимосвязях», канд. филолог. наук Н. Осмакова (Москва) «Тургенев и революционное народничество», д-ров Г. Ионас (Берлин) «Основные линии в немецкой критике Тургенева второй половины XIX века» и К. Дорнахера (Потсдам) «Резонанс „Отцов и детей“ Тургенева в немецкой литературной критике (1869—1918)».

В ходе прений с сообщениями и замечаниями по прочитанным докладам выступили А. Курелла, осветивший ряд острых проблем современной дискуссии по вопросам реализма, Ф. Вагнер (Берлин), В. Дювель (Гюстров), Г. Фрид-

лендер, У. Фохт, Ю. Манн. В заключительном слове проф. Г. Цигенгайт подвел итоги работы конференции, подчеркнув актуальность и многообразие поставленных на ней теоретических и историко-литературных проблем. Выразив, как и остальные участники, особое удовлетворение тем, что на конференции были широко освещены современные аспекты творчества Тургенева и значение его реалистических традиций для нашей эпохи, Г. Цигенгайт выразил уверенность в том, что проведенная работа послужит делу укрепления сотрудничества между литературоведами социалистических стран в решении основных вопросов марксистской науки о литературе.

Ход конференции освещался печатью и радио ГДР. На заключительном заседании было принято решение об издании ее трудов в виде очередного (второго) выпуска сборника «Тургенев и Германия», издаваемого Институтом славистики Немецкой Академии наук. Кроме того, ряд докладов, прочитанных на конференции, будет включен в издающийся в Москве сборник (на русском языке), составленный из материалов юбилейных тургеневских конференций 1968 года в Москве, Ленинграде и Берлине.

Конференция наглядно продемонстрировала успехи и достижения славистов ГДР и явилась существенным вкладом в развитие традиционной дружбы ученых Института славистики Немецкой Академии наук, Института мировой литературы им. А. М. Горького и Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

Г. ФРИДЛЕНДЕР

## ЮБИЛЕЙ Г. И. УСПЕНСКОГО

В 1968 году исполнилось 125 лет со дня рождения Г. И. Успенского. Этой дате было посвящено заседание, организованное совместно Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Ленинградским отделением Союза писателей СССР, состоявшееся 28 октября в помещении Литературного музея. В качестве почетных гостей на нем присутствовали внуки Успенского — профессор Е. Я. Гаккель, Т. И. и Н. И. Кречинские, правнучка писателя Е. Б. Кречинская.

Заседание открыл доктор филолог. наук В. П. Вильчинский. Подчеркнув большую роль, которую сыграли произведения Успенского в истории революционного движения в России, он остановился на связях творчества писателя с нашей современностью. В. П. Вильчинский отметил далее успешное развитие советских исследований

наследия Успенского, основанных на указаниях В. И. Ленина о необходимости выделения из народнических утопий зерна здорового демократизма.

Итогам этих изучений и в еще большей степени стоящим перед советским литературоведением задачам был посвящен доклад доктора филолог. наук Н. И. Пруцкова.

По мнению докладчика, теперь, когда в основном закончился период собирания материалов об Успенском, требуется качественно новый подход к его наследию. В настоящее время создались условия для синтетического изучения творчества одного из самых трагических писателей России, соединявшего в себе социолога и моралиста, беспощадного аналитика общественной системы и тонкого психолога, знатока «больной совести» людей переходного времени. Идеиные искания Успенского,

этого необычайно чуткого к правде человека, испытавшего известное воздействие Маркса, неотделимы от его этических поисков. То и другое сформировало из Успенского писателя-реалиста, стоящего рядом с Толстым и Достоевским по глубине изображения жизненных конфликтов. Как подчеркнуть докладчик, раскрыть эстетику Успенского возможно только на основе анализа как его этических, так и политических представлений.

Что касается политических взглядов Успенского, то до сих пор первоочередной задачей остается установление точек соприкосновения его наследия с марксизмом. Неясные вопросы связаны с некоторыми отзвуками Ленина и Плеханова об Успенском, все еще отсутствует детальный анализ последнего периода жизни писателя — после 1883—1885 годов. Интересные открытия могут ожидать ученых при разработке темы «Успенский и революционная Россия». Лондонская поездка писателя и встречи с Лавровым, поездка в Сибирь на открытие Томского университета и общение там с политическими ссыльными, распристрастие в революционных кругах статьи «Горький упрек» и письма к Успенскому из народа — остаются еще недостаточно проясненными эпизодами его биографии и творческого пути. Личность Успенского, производившая глубокое впечатление на современников, складывалась под влиянием примеров мужества революционеров того времени. В его представлении нравственный облик революционера был образцом для всякого порядочного человека в России, и невозможность включиться в эту борьбу сыграла свою роль в духовной драме, завершившей его жизнь.

Наряду с этими животрепещущими, смыкающимися с проблематикой сегодняшнего дня вопросами докладчик остановился также на специальных задачах, стоящих перед историками литературы и касающихся разработки эстетики реализма Успенского, его биографии, творческих и личных связей с русскими писателями. Н. И. Пруцков отметил, что, как ясно уже сейчас, творчество Успенского необыкновенно ярко отразило одну из основных тем мировой литературы — конфликт передовых умов с царством Купона.

Выступившая на заседании проф. Е. Я. Гаккель поделилась малоизвестными семейными преданиями об Успенском, об атмосфере гражданского служения, которая продолжала царить в семье и после смерти писателя. Дети Успенского так или иначе оказались причастными к передовому общественному движению. Ярким представителем революционного студенчества был старший сын писателя Александр Глебович, один из организаторов подпольной Лахтинской типографии, печатавшей

работы Ленина. Е. Я. Гаккель рассказала также об истории создания памятного Успенскому на Литераторских мостках начинающим тогда скульптором Л. Шервудом и сообщила подробности организации дома-музея Успенского в Чудове.

Рукописное наследие и мемориальные вещи Успенского в 1930-е годы были переданы наследниками в Пушкинский дом и обработаны его дочерью Марией Глебовной — в то время сотрудницей института.

На основе материалов, сосредоточенных в архиве и фондах Литературного музея Пушкинского дома, к заседанию была организована выставка, посвященная жизни и творчеству Успенского. На ней были представлены фотопортреты писателя разных лет, вплоть до последней фотографии периода болезни, фотографии родственников и знакомых. Особый интерес вызвала экспозиция, посвященная литературному наследию писателя, построенная таким образом, чтобы на отдельных примерах показать движение творческого замысла автора — от первых набросков до окончательного, печатного, варианта произведения. Здесь можно было видеть первоначальный набросок рассказа «Выпрямила...» под заглавием «Венера Милосская» (1884) и зачеркнутыми пояснениями — «из деревенского дневника», «из воспоминаний несчастного человека» — рядом с его первой журнальной публикацией; по наборной рукописи, корректуре и рукописным дополнениям к ней познакомиться с процессом работы Успенского над очерком «Живые цифры» (1888); увидеть автограф рассказа «Больная совесть».

На отдельном стенде демонстрировались последовательные стадии работы Успенского над статьей «Горький упрек». (По поводу письма Карла Маркса). Как известно, толчком для написания статьи послужила появившаяся в 1888 году первая легальная публикация письма К. Маркса в редакцию «Отечественных записок». Рядом с книжкой «Юридического вестника», где его прочел Успенский, были экспонированы первые отклики на него — записки Успенского о Парижской коммуне и письмо к В. М. Соболевскому от октября 1888 года с изложением впечатлений от письма К. Маркса. Письма О. Ф. Миллера и В. Н. Поляка к Успенскому этого же времени свидетельствуют об успехе статьи «Горький упрек» в кругах демократической интеллигенции, о распространении ее в многочисленных копиях с показанного здесь же на выставке единственного сохранившегося автографа. Тернистый путь «Горького упрека» в печать был отражен в воспоминаниях В. Н. Поляка, опубликованных в газете «Саратовский вестник» и представленных на выставке в виде гранок, изуро-

дованных цензорскими ножницами, и первой полной их публикацией, подготовленной Н. К. Пиксановым для «Нового мира» в 1933 году.

Подлинные письма Успенского и письма к нему иллюстрировали его связи с известнейшими литераторами эпохи — Н. А. Некрасовым, Н. К. Ми-

хайловским, Н. Н. Златовратским, И. С. Тургеневым, В. Г. Короленко, А. Н. Плещеевым, М. М. Стасюлевичем.

Выставку завершала экспозиция изданий сочинений Успенского и работ о нем.

**В. П. СТЕПАНОВ**



## НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ИЗМАЙЛОВ

(К 75-летию со дня рождения)

В 1963 году, представляя свои работы на соискание ученой степени доктора филологических наук по совокупности трудов, Н. В. Измайлов опубликовал краткий научный отчет,<sup>1</sup> который, по существу, есть не что иное, как материалы по истории советского пушкиноведения, текстологии и, более того, методологии советского литературоведения. Это и не могло быть иначе, ибо творческий путь Н. В. Измайлова тесно связан с историей советской филологии, начиная с первых ее шагов.

Первоначальную филологическую школу Н. В. Измайлов прошел на славяно-русском отделении историко-филологического факультета Петербургского университета. В 1913—1914 годах мы находим его имя в списке «пушкинистов первого призыва» известного пушкинского семинария С. А. Венгерова, где он читает свою первую исследовательскую работу «Пушкин и кружок московских Любомудров».

Так — пятьдесят с лишним лет назад — сформировались в основных чертах характер и направление научных интересов Николая Васильевича, и формировались они в том выдающемся научном объединении предреволюционных лет, откуда вышла затем блестящая плеяда молодых исследователей Пушкина, которым суждено было уже в ближайшие годы наметить новые пути в пушкиноведении. В венгеровском семинарии, в обстановке свободы научных поисков и дискуссий, острого критицизма и высокой требовательности, оказалось поколебленным и первоначальное убеждение молодого исследователя, впервые прикоснувшегося к не-объятному морю критической литературы о Пушкине, — убеждение в том, что наука о Пушкине сказала уже свое последнее слово, добавить к которому больше нечего. Дальнейшая деятельность Н. В. Измайлова и его товарищей по венгеровскому семинарию показала, что в пушкиноведении в это время открывалась новая глава и, быть может, даже «первая глава», как полемически заявил потом об этом М. Л. Гофман.

В семинарии С. А. Венгерова, занятого в это время работой над полным собранием сочинений Пушкина (изд. Брокгауз—Ефрон, 6 томов, 1907—1915), где революционное пушкиноведение как бы подвело итоги своей деятельности, определились и специфические области пушкиноведческих интересов Николая Васильевича — изучение пушкинской литературной среды, биографии и текстологии Пушкина, что впоследствии оказалось чрезвычайно важным для создания новой концепции Пушкина в советское время.

В декабре 1918 года Николай Васильевич окончил университет и был оставлен С. А. Венгеровым при кафедре русской литературы для приготовления к научной деятельности. Одновременно он — слушатель Архивных курсов при Петроградском археологическом институте и зав. отделом 1-го отделения IV секции Глав-архива. Так закладывалась основа для многих последующих работ Н. В. Измайлова, невозможных без глубокого знания теории и практики архивного дела. В 1921 году он становится ученым хранителем рукописей, а с 1924 года — заведующим рукописным отделением Пушкинского дома при Российской Академии наук. В эти годы начинается развертываться его самостоятельная научная деятельность. Период ученичества кончился.

Начало 1920-х годов — время интенсивной работы по изданию классического наследия — важного звена программы культурной революции, грандиозного идеологического начинания советской власти. Национализация изданий классиков, сосредоточение в центральных хранилищах богатейших рукописных фондов, открытие труднодоступных и недоступных ранее архивов, как архив III Отделения, — все это привело к тому, что публикаторская работа выдвинулась на какое-то время на первый план. Николай Васильевич стал активным участником этого общего движения. Он готовит к изданию рукописи А. Н. Островского

<sup>1</sup> Н. В. Измайлов. Текстологические и историко-литературные вопросы изучения творчества Пушкина. Доклад о работах, представленных на соискание ученой степени доктора филологических наук по совокупности трудов. Л., 1963 (АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом)).

и обширное собрание писем и записные книжки А. А. Бестужева.<sup>2</sup> Однако в центре внимания ученого продолжают оставаться Пушкин и его ближайшая литературная среда. В 1922—1923 годах выходят две работы Н. В. Измайлова — «Новый сборник лицейских стихотворений»<sup>3</sup> и «Политическая эпитаграмма лицейской эпохи».<sup>4</sup> Уже эти ранние статьи представляют собою образцовый по своей филологической культуре синтез текстологических, архивоведческих, биографических и историко-литературных размышлений, который в дальнейшем станет излюбленным жанром Николая Васильевича.

Еще одной областью, которая занимала Н. В. Измайлова в эти годы, была биография Пушкина. В 1924 году выходит в свет его популярный очерк жизни и творчества Пушкина, написанный при участии Б. Л. Модзалевского,<sup>5</sup> — один из первых в советское время опытов такого рода.

Обостренный интерес к биографическим изучением был в известной мере унаследован от старого пушкиноведения, где было сильно влияние так называемого «биографического метода». Б. Л. Модзалевский, ближайшим сотрудником которого становится в это время Н. В. Измайлов, был одним из видных представителей этого метода, отразившим в своем научном творчестве как его достижения, так и недостатки. Его издание «Дневника», а в особенности «Писем» Пушкина (2 тома, 1926—1928) — до сего времени уникальная по богатству и точности документации энциклопедия пушкинской эпохи, с ее литературными и бытовыми реалиями, с обширными генеалогическими и биографическими экскурсами, нередко приобретающими самодовлеющее значение. Н. В. Измайлов принимал участие в издании «Писем» и испытал на себе влияние «школы Модзалевского» и в дальнейшем, когда ему пришлось выступить самостоятельно с комментариями к ряду новонайденных писем Пушкина к Е. М. Хитрово, статьей «Пушкин и Е. М. Хитрова»<sup>6</sup> и статьей «„Роман на Кавказских водах“ — невыполненный замысел Пушкина»,<sup>7</sup> в которой были собраны почти исчерпывающие сведения о лицах, упомянутых в планах этого неосуществленного пушкинского романа. Особый вкус к биографическим реалиям и понимание их важности для историко-литературного исследования позже сказались и в том, что именно Н. В. Измайлов взял на себя в 1930-е годы подготовку корпуса писем Пушкина в академическом собрании сочинений, а в настоящее время он же является редактором комментированных «Писем» Пушкина последних лет (1834—1837), завершающих прерванное издание Модзалевских и выпускаемых ныне Пушкинским домом. И, наконец, он же — автор работы о письмах Пушкина к Луи Геккерену, внесшей важные уточнения в историю предудельной трагедии Пушкина.<sup>8</sup>

В 1922 году Н. В. Измайлов в числе других исследователей принял участие в публикации пушкинских рукописей из собрания А. Ф. Онегина, составивших сборник «Неизданный Пушкин». Работа была начата на основе безраздельно господствовавшего «транскрипционного» метода издания черновых текстов, т. е. возможно более точного топографического воспроизведения рукописи при помощи типографских эквивалентов. Уже в ходе этой работы стало ясно, что транскрипционный метод исчерпал себя, что авторскую рукопись даже в практических, эдических целях невозможно рассматривать как статическую, замкнутую величину. Это было началом коренных изменений в самых принципах текстологического изучения, за которыми потом последовали выводы общеметодологического характера, изменившие и подход к изучению творческого процесса, и представление о месте текстологии в системе филологических дисциплин. Со второй половины 1920-х годов целая группа ученых, среди которых был и Н. В. Измайлов, начинает разрабатывать новые методы анализа. Их общие контуры намечались в 1928—1929 годах, когда Б. В. Томашевский и Н. В. Измайлов готовили к публикации тексты так называемого «Майковского собрания». Авторская рукопись рассматривалась теперь как процесс, разложимый во времени, непосредственное отражение эволюции творческого замысла. Этот аналитический подход к рукописи и основанные на нем эдические методы и приемы были обобщены, закреплены и развиты в работах С. М. Бонди, Г. О. Винокура и др.; реализованы же они были в академическом шестнадцатитомном собрании сочинений Пушкина, которое стало одним из вершинных достижений современной текстологии.

Новые принципы анализа рукописи, по точному определению С. М. Бонди — «не от частей к целому, а от целого к частям (и потом опять к целому)», приме-

<sup>2</sup> Н. В. Измайлов. А. А. Бестужев до 14 декабря 1825 г. В кн.: Памяти декабристов. Сборник материалов. I. Л., 1926, стр. 1—99.

<sup>3</sup> Сборник Пушкинского дома на 1923 год. ГИЗ, Пгр., 1922, стр. 35—77.

<sup>4</sup> В сб.: Пушкинист IV. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 13—23.

<sup>5</sup> Пушкин. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1924.

<sup>6</sup> В кн.: Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово. 1827—1832. Изд. АН СССР, Л., 1927.

<sup>7</sup> В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVII. Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 68—99.

<sup>8</sup> См.: Н. В. Измайлов. История текста писем Пушкина к Геккерену. В кн.: Летописи Гос. Литературного музея, кн. 1. Пушкин. М., 1936, стр. 338—357.







ненные в академическом издании, требовали от текстолога ясного представления об этом «целом» — о творческой манере исследуемого писателя, его литературных связях и позиции. Н. В. Измайлов был подготовлен к этой работе всем своим предшествующим опытом изучения и разысканий. Сделанной им для III тома издания сводке черновых вариантов «Анчара» предшествовала статья об «Анчаре», написанная еще в середине 1920-х годов.<sup>9</sup> Обширное исследование, впервые разделившее замыслы двух самостоятельных поэм — «Медного всадника» и «Езерского», опубликованное Н. В. Измайловым в 1930 году,<sup>10</sup> явилось научным обоснованием текста «Медного всадника», подготовленного Н. В. Измайловым и С. М. Бонди для V тома. Диапазон этих исследований был расширен в ходе работы над изданием; на долю Николая Васильевича выпала подготовка сложнейших текстов лирических стихотворений 1824 года и никогда ранее не публиковавшихся черновиков самых значительных стихотворений зрелого Пушкина — таких, как «Осень», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и др. Здесь нет возможности перечислить все новые прочтения, толкования, предложенные им, блестящие конъектуры, проясняющие непонятные ранее места текста. Если развернуть и последовательно изложить всю текстологическую аргументацию, на которой покоятся эти безмолвные текстологические сводки, мы получили бы серию исследований — от частных экскурсов до монографий, посвященных сложнейшим вопросам пушкинovedения. В конце 1930-х годов в портфеле Н. В. Измайлова находилось несколько монографических исследований, сводивших и обобщавших результаты текстологического и историко-литературного изучения отдельных произведений Пушкина. Наиболее крупной из них была работа о «Полтаве», занимавшая 12 авторских листов. Свод черновых вариантов «Полтавы», осуществленный Николаем Васильевичем, был одной из самых сложных, трудоемких и ответственных работ в академическом издании; заметим попутно, что изучение рукописей поэмы позволило несколько уточнить ее основной текст, казалось бы, канонизированный двумя прижизненными публикациями. Второй монографией была работа об «Езерском» — развитие и уточнение того, что было намечено уже в статье 1930 года. Работы эти остались ненапечатанными; однако накопленный богатейший материал был отчасти реализован в двух статьях Н. В. Измайлова, посвященных истории создания и источникам «Полтавы», а также в его комментариях к поэмам Пушкина в издании «Библиотеки поэта»:<sup>11</sup> к ним в полной мере относится та характеристика, которую дал впоследствии работам Николая Васильевича акад. М. П. Алексеев и которую уместно будет привести здесь:

«К этому труду нельзя не отнестись с полным уважением, между прочим, и потому, что он, несобранный в своей значительной части, дошел до заинтересованного читателя не в виде... воображаемых нами томов, предназначенных зачастую только для специалистов, но воспринимался в непосредственной близости с текстами самого Пушкина, доведен был до самых широких кругов читателей Пушкина, стал необходимым и естественным пособием для понимания текстов поэта, обеспечил их дальнейшее распространение в неискаженном виде, способствовал их правильному историческому истолкованию. Разве это нельзя назвать особой, большой, почетной задачей для исследователя?»<sup>12</sup>

Работу над академическим собранием сочинений Пушкина прервала война.

С сентября 1941 года Николай Васильевич находится в г. Чкалове (Оренбурге). Здесь, в Чкаловском педагогическом институте развертывается его педагогическая деятельность. Он читает курсы истории русской литературы и критики, ведет семинары по Пушкину и Л. Толстому. Он выступает с популярными лекциями, участвует в работе писательской организации и художественного совета театра, помещает литературные и театральные рецензии в местной печати. При этом он не оставляет занятий Пушкиным. В Оренбурге, в местах, по которым прошло пугачевское восстание, где в 1833 году Пушкин изучал топографию и

<sup>9</sup> Н. В. Измайлов. Из истории пушкинского текста. «Анчар. древо яда». В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXI—XXXII. Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 3—14.

<sup>10</sup> Н. В. Измайлов. Из истории замысла и создания «Медного Всадника». В кн.: Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX. Изд. АН СССР, Л., 1930, стр. 169—190.

<sup>11</sup> См.: Н. В. Измайлов. 1) К вопросу об исторических источниках «Полтавы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 4—5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1939, стр. 435—452; 2) К истории создания «Полтавы» Пушкина. «Ученые записки Чкаловского педагогического института», серия филологических наук, вып. 3, 1949, стр. 53—78; 3) комментарии к поэмам Пушкина в изд.: А. С. Пушкин, Сочинения, т. II, «Советский писатель», Л., 1939 (Библиотека поэта, большая серия). С работой в академическом издании связана и статья Н. В. Измайлова «Поэма Пушкина о гетеристах. (Из эпических замыслов Кишиневского времени. 1824—1822)» (в кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 339—348).

<sup>12</sup> Акад. М. П. Алексеев. Отзыв о работах Н. В. Измайлова, представленных на соискание ученой степени доктора филологических наук по совокупности трудов, 10 июня 1963 года. Архив ИРЛИ.

историко-бытовую обстановку крестьянской войны и собирал народную молву о Пугачеве, Николай Васильевич приступает к разработке новой темы — восстания Пугачева и, шире, народного восстания в творчестве позднего Пушкина.

Годы, проведенные в Оренбурге, дали ему точное знание исторических и географических реалий, на которые накладывалась фактическая канва биографии Пушкина. Теперь анализу подвергаются непосредственные источники «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки». Н. В. Измайлов изучает архивные материалы — фонд оренбургского генерал-губернатора И. А. Рейнсдорпа и дела секретной экспедиции Государственной военной коллегии об «известном злодее» Пугачеве. Так прослеживается главная линия изучения Пушкиным правительственных документов. Мы можем смело утверждать, что работами Н. В. Измайлова и других советских исследователей исторического творчества Пушкина (В. Л. Комаровича, Ю. Г. Окмана, Г. П. Блока, И. Л. Фейнберга) Пушкину было возвращено его законное место в русской историографии, право на которое отрицали за ним как современники, так и большинство дореволюционных исследователей. Но Николай Васильевич идет дальше. Он анализирует устное предание, которым широко пользовался Пушкин, и устанавливает, что при наличии двух источников, официального документа и устного рассказа, Пушкин всегда отдает предпочтение второму, — вывод существеннейший и для характеристики творческого метода Пушкина — историка и художника, и для уяснения его идеологической позиции.

Все эти проблемы составили содержание двух статей Н. В. Измайлова, в основной своей части сложившихся еще в оренбургский период.<sup>13</sup> К ним примыкает представляющий самостоятельный интерес историко-литературный очерк о «Капитанской дочке», написанный Н. В. Измайловым для двухтомной «Истории русского романа» — уже в Ленинграде, куда ученый вернулся в 1953 году, проработав в Оренбурге двенадцать лет. С 1955 года Н. В. Измайлов — старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского дома), а с 1957 года — заведующий его рукописным отделом. В 1963 году ему присваивается ученая степень доктора филологических наук по совокупности трудов.

В последнее десятилетие, как и ранее, Николай Васильевич остается верен пушкинской текстологии. В 1956 и 1959 годах он читает о ней доклады на VIII и XI Пушкинских конференциях, а в 1966 году в составе коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» выходит его работа, сама по себе представляющая небольшую монографию, — обобщение достижений текстологического изучения Пушкина, прослеживающее его историю, методы и приемы и содержащее сжатое и четкое изложение теоретических основ современной текстологической науки в применении к Пушкину, со всесторонним анализом академического издания. Одновременно Николай Васильевич продолжает биографическое изучение Пушкина, редактируя фундаментальный том «Пушкин в письмах Карамзинных 1836—1837 годов»; том этот, со вступительной статьей Николая Васильевича «Пушкин и семейство Карамзинных», вышел в свет в 1960 году.

Подобно тому, как очерк о текстологии выходит за рамки специфически пушкиноведческой проблематики, биографические работы Николая Васильевича — серьезный вклад в разработку общих принципов биографического изучения; в них ставятся и практически разрешаются проблемы общественно-литературных связей писателя, т. е. проблемы его литературно-бытовой среды в широком смысле этого слова.

За этими исследованиями преимущественно биографического характера идет целая серия осуществленных, начатых и замышляемых работ историко-литературных, посвященных вопросам творческого процесса и метода: замысла и создания, источников, идейной интерпретации и художественной системы. Так была построена статья 1952 года «Мицкевич в стихах Пушкина»<sup>14</sup> — определение личности незаванного поэта в стихотворении «В прохладе сладостной фонтанов», наиболее убедительное в настоящее время разрешение многолетнего спора; такова и работа Н. В. Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов»,<sup>15</sup> одна из значительнейших его работ последнего времени, устанавливающая связи и творческие тенденции в лирике Пушкина последних лет. Далее следует еще более обширный намеченный к осуществлению план работ, касающихся прозы Пушкина, его

<sup>13</sup> См.: Н. В. Измайлов. 1) Оренбургские материалы Пушкина для «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды III Всесоюзной Пушкинской конференции. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 266—297; 2) Об архивных материалах Пушкина для «Истории Пугачева». В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 438—454; 3) «Капитанская дочка». В кн.: История русского романа, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 180—202.

<sup>14</sup> См.: «Ученые записки Чкаловского государственного педагогического института», серия историко-филологических наук, вып. 6, 1952, стр. 171—214.

<sup>15</sup> В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 7—48. См. также статью Н. В. Измайлова «Стихотворение Пушкина „Мирская власть“. (Вновь найденный автограф)» («Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XIII, вып. 6, 1954, стр. 548—556).

незавершенных замыслов, его исторических трудов. И среди этих углубленных изучений бесконечно разнообразного творчества Пушкина вдруг, на первый взгляд неожиданно, возникает иной сюжет — поэзия Жуковского, ближайшего предшественника и поэтического учителя Пушкина, которая подвергается столь же внимательному и компетентному изучению, начиная с пересмотра и издания его текстов и до интерпретации его литературной системы в общих статьях о нем, перерастающих в оригинальное и новаторское исследование.<sup>16</sup>

Этот перечень неполон. Но он был бы дефектен, если бы в нем не было упомянуто о той работе, которая занимала Николая Васильевича на протяжении более чем десяти последних лет и заставила его на некоторое время отодвинуть на второй план то, что он считал и считает первым и основным предметом своих филологических занятий, — творчество Пушкина. Речь идет об академических собраниях сочинений и писем И. С. Тургенева (т. I—XV — Сочинения; т. I—XIII — Письма, 1960—1968).

Еще в конце 1920-х годов Николай Васильевич выступил как публикатор тургеневских материалов и исследователь творчества и литературных отношений писателя. В 1930 году под его редакцией и с его вступительной статьей вышел сборник «Тургенев и круг „Современника“», и тогда же он принимал участие в издании переписки Тургенева с В. П. Боткиным. Это обращение к тургеневской теме, как стало ясно впоследствии, не было случайным эпизодом; интерес исследователя к Тургеневу не угасал, и с 1955 года, когда под общим руководством акад. М. П. Алексеева начинается обширная и трудоемкая подготовка и разработка принципов фундаментального издания, мы находим Николая Васильевича в числе его организаторов — председателем текстологической комиссии и членом редколлегии, а в дальнейшем — редактором ряда томов сочинений и писем и призывающих к изданию «Тургеневских сборников». «... Можно утверждать, — писал Н. В. Измайлов еще до выхода последних томов, — что Академическое издание сочинений Тургенева прокладывает совершенно новые пути, во многих отношениях не менее новые и трудные, чем в свое время были пути Академического издания Пушкина; последнее все же в известной степени было подготовлено рядом предшествующих исследований и публикаций. Издание сочинений и писем Тургенева почти не имеет таких предшествующих работ, по крайней мере в наиболее трудных текстологических вопросах обработки и публикации черновых текстов повестей и романов, не говоря о специфических трудностях, представляемых изданием писем».<sup>17</sup>

Сейчас издание закончено. Для него были выявлены и собраны воедино рассеянные в разных странах тургеневские материалы; оно ввело в научный оборот массивы не прочитанных ранее черновых текстов и сотни неизданных писем Тургенева; в нем был собран, систематизирован и осмыслен большой критический, биографический, историко-литературный материал, составивший комментарий к томам. Время исторической оценки не наступило еще для издания, и, быть может, лишь следующие поколения литературоведов сумеют определить точные размеры его вклада в русскую и мировую науку. Но периоду исторической оценки и исторического критизма должен предшествовать период исторического признания, и это — дело современников.

То же самое мы можем сказать и о других работах Николая Васильевича, совершающихся на наших глазах. Мы можем утверждать, что несомненными симптомами этого исторического признания являются исследования, ежегодно выходящие в свет в разных городах нашей страны и за рубежом, которые развивают наблюдения, мысли, гипотезы, высказанные Николаем Васильевичем, или вступают с ним в плодотворную научную дискуссию. Научное творчество Н. В. Измайлова — органическая, неотъемлемая и необходимая часть современного советского литературоведения. С ним привыкли связывать понятие «академичности» в лучшем смысле этого слова — синонима эрудиции, точности, высокого уровня филологической культуры. Оно создает в то же время живую преемственную связь нашей современной науки с лучшими традициями русской науки о литературе, составляющих ее классический фонд.

На протяжении трех тысячелетий психологов и историков занимает вопрос о ритме жизни и индивидуального творчества. Древние считали «акмэ» — периодом высшего развития духовных способностей человека — возраст 30—40 лет. Но, по видимому, Николаю Васильевичу суждено и здесь внести коррективы в прежние представления. Семидесятипятилетний ученый находится в полном расцвете своих творческих сил.

В. Э. ВАЦУРО

<sup>16</sup> В. А. Жуковский. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1956 (Библиотека поэта, большая серия) — вступительная статья, подготовка текстов, примечания; статья о творчестве Жуковского в т. I «Истории русской поэзии», выпускаемой Институтом русской литературы (изд. «Наука», Л., 1968, стр. 237—265).

<sup>17</sup> Н. В. Измайлов. Текстологические и историко-литературные вопросы изучения творчества Пушкина, стр. 34

## ПАМЯТИ А. Н. ЕГУНОВА

3 октября 1968 года скончался Андрей Николаевич Егунов, в прошлом состоявший сотрудником Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Тонкий знаток и ценитель античного мира, филолог-энциклопедист, превосходно владевший древними и новоевропейскими языками, А. Н. Егунов был в такой же мере выдающимся знатоком русской литературы на всем протяжении ее истории. Широкая эрудиция, долгий исследовательский опыт, филологическое мастерство позволили А. Н. Егунову создать целый ряд замечательных работ по античной и русской литературам, по сравнительному литературоведению, а также переводов на русский язык труднейших древнегреческих и византийских текстов.

А. Н. Егунов родился 26 (14) сентября 1895 года в г. Риге в семье морского чиновника. Раннее детство он провел с родителями в Кронштадте. В 1904 году его семья переехала в Петербург. Здесь он учился в Тенишевском училище, которое и окончил в 1913 году. Осенью этого же года он поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета (предварительно сдав экстерном при Петербургском учебном округе латинский язык, не входивший в программу Тенишевского училища). Классическое отделение этого факультета Петербургского университета переживало в ту пору время своего расцвета и являлось признанным научным центром классической филологии европейского значения. А. Н. Егунов занимался у таких выдающихся ученых, как профессора Ф. Ф. Зелинский, М. И. Ростовцев, А. И. Малевич, Г. Ф. Церетели, С. А. Жебелев. Их лекции и практические занятия, которые он вел под их руководством, позволили А. Н. Егунову стать филологом-классиком, грецистом в первую очередь. Но в студенческие годы он, по его собственному свидетельству, не ограничивался лишь одной классической филологией и одновременно слушал курсы на романо-германском и славяно-русском отделениях того же факультета.

Петербургский университет А. Н. Егунов окончил в 1919 году и был оставлен для приготовления к профессорскому званию, продолжая заниматься под руководством проф. С. А. Жебелева до 1923 года. Реорганизация университетов и полный пересмотр планов гуманитарного образования, совершившийся в последующие годы и ближайшим образом коснувшийся Петербургского—Ленинградского университета, остро поставил перед Андреем Николаевичем проблему дальнейшей специализации, к тому же изучение античной литературы в советской науке с этих пор развивалось в более тесном контакте с изучением истории древнего мира, чем с общим литературоведением, а интересы самого исследователя к этому времени направлены были в сторону сравнительной поэтики и вопросов стиля. Так как в первую половину 20-х годов классическая филология в СССР находила небольшое практическое применение, Андрею Николаевичу пришлось заняться преподаванием смежных предметов.

Все, что делал А. Н. Егунов в своей жизни, отмечено было присущей ему увлеченностью своими занятиями и особой культурой труда. Этим объясняется, что во всякой области, в которой он работал, ему удалось оставить яркие, заметные следы. В начале 20-х годов он преподавал русский и иностранные языки в ряде учебных заведений Ленинграда. Он занимался также поисками новых форм преподавания гуманитарных предметов в неподготовленной аудитории и был одним из организаторов Рабфака Петроградского горного института.

Несмотря на занятость педагогической работой, А. Н. Егунов не оставлял, по мере сил, также занятий классической филологией. В это время им был напечатан ряд статей (частично читанных в качестве докладов на занятиях у проф. И. И. Толстого), выполнены некоторые переводы, например из Платона, начаты переводы из Гелиодора и Ахилла Татия. Тогда же Андрей Николаевич преподавал греческий язык на курсах, организованных при Ленинградском университете.

В истории перевода древних авторов А. Н. Егунову принадлежит почетное место: он первым уже в начале 20-х годов осуществил ставший сейчас обязательным принцип исторического подхода к оригиналу и ввел в культурный обиход русского читателя неизвестные ранее произведения греческой литературы.

Обратившись к Платону, Андрей Николаевич сумел показать, что известный по старым дословным переводам косноязычный и неловкий автор не имеет ничего

общего с подлинным Платоном, славившимся в древности изящным и своеобразным стилем.

Смелым и даже дерзким экспериментом воссоздания стиля оригинала являлись переводы романов Ахилла Татия и Гелиодора, которые были сделаны в сотрудничестве с А. В. Боддыревым, А. И. Доватуром и А. М. Миханковым. Подобная попытка создать стилистический эквивалент древней риторической прозы до тех пор никем не предпринималась.

К греческому роману Андрей Николаевич вновь вернулся уже в 60-х годах, создав для антологии «Поздняя греческая проза» ряд первоклассных переводов.

Сейчас мало кому известно, что А. Н. Егунов занимался не только переводом, но и оригинальным творчеством, писал стихи и прозу. В 1931 году он под псевдонимом «Андрей Николев» издал своеобразный роман «По ту сторону Тулы», заглавие которого представляло собой античную реминисценцию (роман Антония Диогена назывался «Приключения по ту сторону Фуле»).

В 30-х годах А. Н. Егунов продолжал отдавать свои силы главным образом преподавательской деятельности. В 1931 году он преподавал немецкий язык в Военно-морском инженерном училище им. Ф. Дзержинского, руководя также английским чтением курсантов. В 1933 году Андрей Николаевич некоторое время был преподавателем Томского университета, затем переехал в Новгород, в 1940 году снова был приглашен на филологический факультет Ленинградского университета в качестве старшего преподавателя по кафедре классической филологии; он преподавал греческий и латинский языки.

С осени 1956 года, после длительного перерыва в научных занятиях, А. Н. Егунов стал сотрудником незадолго перед тем основанного сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского дома.

Как ученый-классик, Андрей Николаевич занимался здесь преимущественно проблемой восприятия в России античной литературы и шире — античной культуры. Первой его работой в этой области явился доклад, прочитанный на заседании сектора в октябре 1957 года, — «Чернышевский и античные эстетические теории». К числу значительных его работ принадлежит статья «„Исмений и Исмена“, греческий роман Сумарокова» (1963), представляющая собою часть не опубликованного полностью более широкого исследования «Греческий роман в русских переводах XVIII века». В своей статье ученый выясняет источник Сумарокова: он показывает, что Сумароков вольно перевел французский роман Бошана, который, в свою очередь, восходил к византийскому роману Евматия. Но автор не ограничился сличением трех романов. Он выяснил место «Исмения» в творчестве Сумарокова, связал с его «Письмом о чтении романов» и рассмотрел это явление на фоне западноевропейских концепций романа. Такой путь от исследования конкретного факта к определению его места в истории русской литературы и далее — в общеевропейской традиции характерен для научного метода А. Н. Егунова.

Самым значительным научным трудом Андрея Николаевича является его книга «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков», к созданию которой он вольно или невольно готовился всю свою жизнь и подвел здесь итог не только исследованиям, но и своим филологическим раздумьям.

Книга несомненно шире своего заглавия. Заглавие это — проявление скромности ученого, не решившегося назвать ее «Гомер в русской литературе» или «Гомер и русская культура», что больше соответствовало бы ее содержанию.

Охватывая историю «русского Гомера» от первых упомянутых «Омира» в древнерусской литературе до середины 50-х годов прошлого века, когда, по словам автора, закончился «первый цикл русских переводов Гомера», ученый исследовал свой предмет с исчерпывающей полнотой и скрупулезной точностью. Сосредоточив свое внимание в основном на переводах Гомера, А. Н. Егунов сумел избежать того, что он называл «произвольной регистрацией „верно-неверно“». Каждый перевод рассматривается им как художественная система, создающая свой образ Гомера. Этот новый образ обусловлен идейно-эстетической позицией его создателя, который, в свою очередь, решает задачи, поставленные ему эпохой. Русские переводчики от Ломоносова до Бориса Ордынского, среди которых мы встречаем Гнедича, Жуковского, Карамзина, Крылова, Капниста, Кострова и многих других, представлены как живые люди со своими пристрастиями, вкусами, как деятельные участники литературной и общественной жизни своего времени.

При всем фактическом богатстве книга глубоко теоретична. Значение многих высказанных в ней мыслей выходит за пределы исследования; они способствуют развитию нашей науки в целом. Приведем в пример одно суждение, которое представляется нам глубоко верным и перспективным. В предисловии Андрей Николаевич пишет: «Теоретически бесспорное суждение „перевод не может быть равен подлиннику“, высказываемое, однако, как это часто бывает, в виде „перевод не может заменить собою подлинника“, не подтверждается исторически: и отдельные произведения и некоторые авторы в целом только в переводах становятся в культурном обиходе тем, что мы называем, например, „Дон Кихот“, „Робинзон Крузо“, Шекспир и т. д. Объем литературного понятия „Гомер“ обязательно включает в себя и переводы — заменители подлинника. Более того: „Гомер“ — это прежде всего

переводы или даже одни только переводы, иначе он остался бы достоянием лишь узкого круга филологов».

Замечательным достоинством книги А. Н. Егунова является то, что она не ограничивается изложением истории «русского Гомера». В заключительной главе автор намечает чрезвычайно плодотворную программу будущих переводов «Илиады» и «Одиссея». И можно не сомневаться в том, что, если появится новый переводчик Гомера, книга А. Н. Егунова будет служить для него вдохновителем и наставником. Способствовать дальнейшему развитию родной литературы — это заветная цель каждого филолога, высшее достижение нашей науки. И удастся это только немногим.

**М. П. АЛЕКСЕЕВ, Ю. Д. ЛЕВИН,  
С. В. ПОЛЯКОВА**

### ТРУДЫ А. Н. ЕГУНОВА

1. Полное собрание творений Платона в пятнадцати томах. Тома XIII, XIV. «Законы». «Academia», Пб., 1923.  
Вступительная статья, перевод и примечания.
2. Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт. Перевод А. Б. Д. Е. М. [А. В. Болдырев, А. И. Доватур, А. Н. Егунов и А. М. Миханков]. Под ред. Б. Л. Богаевского, со вступительной статьей А. В. Болдырева. ГИЗ, М., 1925 (Всемирная литература. — Библиотека мировой литературы. Греция).  
Перевод части текста.
3. Несколько слов о первой книге «Законов» Платона. В кн.: Сборник статей в честь С. А. Жебелева. Л., 1926, стр. 253—259.
4. Заметки к Ахиллу Татию и Гелиодору. В кн.: *Aspasmos*. Ивану Ивановичу Толстому ученики и друзья. Л., 1928, стр. 7—12.
5. По ту сторону Тулы. [Роман]. Изд. писателей в Ленинграде, 1931, 218 стр. (под псевдонимом «Андрей Николев»).
6. Гелиодор. Эфиопика. «Academia», М.—Л., 1932.  
Вступительная статья (стр. 9—89), редакция перевода, перевод книг третьей и восьмой, примечания.
7. Незданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков из ленинградских рукописных собраний. Под ред. акад. М. П. Алексеева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 162—166, 228—236, 298—302.  
Подготовка текстов, перевод и комментирование писем И. И. Винкельмана, Ф. А. Вольфа, К. А. Фарнгагена фон Энзе.
8. Атрибуция и аттеза в классической филологии. В кн.: О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Научная сессия. (Тезисы докладов и сообщений). Л., 1960 (Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР), стр. 16—17.
9. Поздняя греческая проза. Гослитиздат, М., 1960, стр. 185—192, 293—301, 483—518, 621—633.  
Перевод произведений Ямвлиха, Марка Аврелия, Филостратов, Фемиствия.
10. Тургенев и Мёрике. В кн.: И. С. Тургенев (1818—1883—1958). Статьи и материалы. Орел, 1960, стр. 228—239.
11. Феофан Прокопович. Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.  
«О поэтическом искусстве» (редакция перевода).
12. Ломоносов — переводчик Гомера. В кн.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 197—218.
13. Трагедия Еврипида «Елена». В кн.: Древний мир. Сб. статей, посвященный акад. В. В. Струве. Изд. восточных литератур, М., 1962, стр. 501—512.
14. «Исмений и Исмена», греческий роман Сумарокова. В кн.: Международные связи русской литературы. Сб. статей под ред. акад. М. П. Алексеева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 135—160.
15. Элиан. Пестрые рассказы. Перевод с древнегреческого, статья, примечания и указатель С. В. Поляковой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963.  
Редакция перевода.



16. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 439 стр.  
Рец.: С. Маркиш. — 1) «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 227—230; 2) Мастерство перевода. Сб. (1964). М., 1965, стр. 227—237; С. В. Полякова. — «Вестник древней истории», 1965, № 3, стр. 156—158.
17. Об эпиграмме Гомера. Студенческая работа Тургенева на латинском языке. В кн.: Тургеневский сб. Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева, т. I. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 200—211.
18. Weile vor der Hagerose. Тургенев и Маттисон. В кн.: Тургеневский сб. Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева, т. I. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 229—232.
19. Гелиодор. Эфиопика. Изд. «Художественная литература», М., 1965.  
Редакция перевода, вступительная статья (стр. 5—36), перевод книги третьей (стр. 111—132) и восьмой (стр. 257—284), комментарий (стр. 355—372).
20. Платон. Избранные диалоги. Изд. «Художественная литература», М., 1965.  
Общая редакция переводов, перевод диалога «Федр» (стр. 185—255).
21. Византийская любовная проза. Перевод с греческого, статья и примечания С. В. Поляковой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965.  
Редакция перевода и перевод отдельных фрагментов (см.: «От переводчика», стр. 5—6).
22. Письменные ответы Тургенева на магистерском экзамене. В кн.: Тургеневский сб. Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева, т. II. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 89—108.
23. В. К. Кюхельбекер — читатель Гомера. В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рожд. акад. М. П. Алексеева. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 68—74.
24. «Плоды удивления» Н. И. Гнедича. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рожд. чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова (XVIII век. Сб. 7). Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 312—319.
25. «Вешние воды». Латинские ссылки в повести Тургенева. — 1. Тургенев и «Энеида» Вергилия. 2. Taedium vitae. В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к Полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева, т. IV. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 182—188.
26. Письма Эврипида. В кн.: К столетию со дня рожд. акад. С. А. Жебелева. Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 121—129.
27. Egotici scriptores в древнерусской «Пчеле». «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXIV (печатается).
28. «Пиковая дама» Ламонт-Фуке. Временник Пушкинской комиссии, вып. 6 (печатается).
29. Платон, Сочинения в трех томах, т. II, изд. «Мысль». Перевод диалога «Федр» (печатается).
30. Платон, Сочинения в трех томах, т. III. Перевод «Государства» (печатается).

Составили Р. Ю. Данилевский и П. Р. Заборов





## НИКОЛАЙ КИРЬЯКОВИЧ ПИКСАНОВ

13 февраля с. г. мы проводили в последний путь старейшего ученого нашей страны, одного из зачинателей марксистского литературоведения, заслуженного деятеля науки РСФСР, члена-корреспондента АН СССР Николая Кирьяковича Пиксанова. Читателям нашего журнала хорошо известен жизненный и творческий путь Николая Кирьяковича.<sup>1</sup>

На гражданской панихиде в Пушкинском доме товарищи по работе, друзья и многочисленные ученики Н. К. Пиксанова говорили о нестигаемой воле и огромном трудолюбии ученого, который до последних минут своей жизни не выпускал из рук пера, всегда служившего ему для пропаганды гуманистических идей великой русской литературы, раскрытия ее глубинных связей с народом, утверждения партийности советского искусства.

«Стало модой, — неоднократно говорил Н. К. Пиксанов, — сводить вопрос о литературном творчестве к индивидуальным особенностям, и это есть модернизация старой манеры изолировать писателя, поставить под стеклянный колпак и наблюдать его, минуя общественные связи». С попытками такой «модернизации», встречающимися в иных работах, не устал спорить старейший советский филолог, в трудах которого, начиная с ранних опытов и до последних его книг, литературный процесс и творчество отдельных писателей рассматривались в неразрывной связи с развитием русского общества и формированием передовой культуры. Весьма выразительно в этом отношении название одной из последних книг Н. К. Пиксанова «Роман Гончарова „Обрыв“ в свете социальной истории».

Во всех своих восьмистах печатных работах Николай Кирьякович отстаивал тезис о необходимости общественно-исторического подхода к искусству слова; определяющим принципом его статей и книг является трезвый реализм, неприимчивость к попыткам наводить «хрестоматийный глянec» на писателей-классиков, выявление их подлинной роли в формировании социальных и эстетических взглядов читателей.

Одной из важнейших заслуг Н. К. Пиксанова была разработка наследия основоположника социалистического реализма; ученый впервые раскрыл влияние М. Горького на формирование творчества писателей братских народов, последовал его связи с фольклором, отношении к другим видам искусства, науке, поставил проблему литературного наставничества Горького, его поэтического творчества и др.

Н. К. Пиксанову принадлежала инициатива в разработке многих научных проблем, определявших зачастую новые пути развития литературоведческой мысли: проблемы творческой истории литературных произведений, изучения областных литературных гнезд, взаимоотношения литературы и фольклора, изучения литературы народов СССР.

Смерть прервала исполнение многих творческих замыслов ученого, заветнейшим из которых была подготовка нового академического издания сочинений и писем Грибоедова, творчеством которого он начал заниматься на заре XX века. Заветное Н. К. Пиксанова довести до конца это издание будет осуществлено его учениками.

Работы Н. К. Пиксанова навсегда останутся в истории нашего литературоведения как активные факторы формирования марксистско-ленинского мировоззрения многочисленных кадров советских филологов.

*Редколлегия*

---

<sup>1</sup> См.: «Русская литература», 1963, № 2, стр. 260—264; 1968, № 1, стр. 234—245.

## НОВЫЕ КНИГИ

- Адрианова-Перетц В. П.** «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Изд. «Наука», Л., 1968, 202 с. (Инст. русск. лит-ры).
- Бочкарев В. А.** Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825 гг.). Ред. И. Г. Пехтелев. Куйбышев, 1968, 527 с. (Уч. зап. Куйбышевского пед. инст., вып. 56).
- Вопросы журналистики.** [Сборник статей. Отв. ред. А. И. Курасов]. Свердловск, 1968, 164 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 79, вып. 2).
- Вопросы русской и зарубежной литературы.** [Сборник статей]. Ростов н/Д., 1967 [вып. дан 1968], 318 с. (Ростовский н/Д. пед. инст.).
- Вопросы русской литературы,** вып. 1, 2 [Сборник статей. Ред. коллегия: М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. Львовского унив., Львов, 1968. (Межвед. респ. научн. сборник).
- Временни Пушкинской комиссии.** Изд. «Наука», Л., 1968, 95 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз.).
- Евсеев В. Я.** Карельский фольклор в историческом освещении. Изд. «Наука», Л., 1968, 203 с. (АН СССР, Петрозаводский инст. яз., лит-ры и истории).
- Казань в истории русской литературы.** [Сборник статей. Под общ. ред. Е. Г. Бушканца]. Казань, 1968, 124 с. (Уч. зап. Казанского пед. инст., вып. 55).
- Короленко С. В.** Книга об отце. [В. Г. Короленко. Пред. А. Западова]. Изд. «Удмуртия», Ижевск, 1968, 382 с.
- Литература и фольклор.** [Сборник. Научн. ред. Д. Г. Костанов и А. А. Схаляхо]. Книжное изд., Краснодар, 1968, 258 с. (Уч. зап. Адыгейского инст. яз., лит-ры и истории, т. 6).
- Литературное краеведение.** [Сборник статей. Редколлегия: В. А. Тонков (отв. ред.) и др.]. Воронеж, 1968, 125 с. (М-во просвещения РСФСР, Изв. Воронежского пед. инст., т. 72).
- Литературные связи древних славян.** [Сборник статей. Отв. ред. Д. С. Лихачев]. Изд. «Наука», Л., 1968, 343 с. (Инст. русск. лит-ры).
- Лобанов В. М.** Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. [Изд. «Сов. художник», М., 1968], 296 с.
- Новонайденный автограф Пушкина.** Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записи о Денисе Ивановиче Фонвизине». Подгот. текста, статья и комм. В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсона. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, 128 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз., Пушкинская комиссия).
- Опульский А. И.** Жизнь и перо на благо отечества. [О И. И. Лажечникове]. Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 192 с.
- Пиксанов Н. К.** Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Изд. «Наука», Л., 1968, 202 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз.).
- Писатель и история русского общества.** [Сборник статей. Ред. коллегия: Е. П. Николаев и др.]. Волгоград, 1968, 441 с. (Уч. зап. Волгоградского пед. инст., вып. 24).
- Ровда К. И.** Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. 50—60-е годы XIX в. Изд. «Наука», Л., 1968, 247 с. (Инст. русск. лит-ры).
- Русский фольклор.** [Материалы и исследование, т. 11]. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, 376, [5] с. (Инст. русск. лит-ры).
- Сидельников В.** Былины Сибири. [Исследования и тексты]. Изд. Томского унив., Томск, 1968, 420 с.
- Скатов Н. Н.** Поэты некрасовской школы. Изд. «Просвещение», Л., 1968, 224 с. (Б-ка словесника).
- Соколов Н. И. Г. И.** Успенский. Жизнь и творчество. Изд. «Художественная литература», Л., 1968, 319 с.
- Спасибенко А.** Писатели-народники. Изд. «Просвещение», М., 1968, 430 с.
- Страхов И. В.** Психология творчества. Саратов, 1968, 79 с. (Саратовский пед. инст.).
- Черепнин Л. В.** Исторические взгляды классиков русской литературы. Изд. «Мысль», М., 1968, 383 с.
- Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения.** (Конец XVIII — начало XX в.) [Сборник статей. Ред. коллегия: М. Бакош и др.]. Изд. «Наука», М., 1968, 475 с. (АН СССР, Инст. славяноведения, Чехословацк. АН, Инст. языков и литератур. Словацк. АН, Инст. мировой лит-ры и языков).
- Этов В. И.** Достоевский. Очерк творчества. Изд. «Просвещение», М., 1968, 384 с. (Б-ка словесника).
- Яснополянский сборник.** Статьи, материалы, публикации. [Ред. коллегия: К. Н. Ломунов (главн. ред.) и др.]. Приокское книжное изд., Тула, 256 с. (Музей-усадебка «Ясная Поляна», Гос. музей Л. Н. Толстого).
- Аграновский А.** Суть дела. Заметки писателя. Политиздат, М., 1968, 207 с.
- Бек А.** Почтовая проза. Письма, дневники, встречи, заметки, наблюдения. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 282 с.

- Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946—1966. Изд. «Наука», М., 1968, 240 с. (АН СССР, Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).
- Бражнин И. Сумка волшебника. [Воспоминания и литературоведческие исследования]. Вступ. статья В. Воеводина. Лениздат, Л., 1968, с. 304.
- Бялик Б. Наедине с прошлым. [Воспоминания]. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 398 с.
- Великий родоначальник социалистической литературы (Горьковский сборник). [Ред. коллегия: В. Ф. Воробьев и др.]. Изд. Киевского унив., Киев, 1968, 187 с.
- Власенко А. В борьбе и созидании. [Проблема героического в советской литературе]. Изд. «Советская Россия», М., 1968, 253 с. (Лит. Россия).
- Вопросы советской литературы. Сборник статей. Под ред. П. Д. Краевского. М., 1968, 257 с. (Уч. зап. Московского пед. инст., № 298).
- Горький и Армения. Статьи, письма, воспоминания и «Хроника». [Сост., авт. примеч. и «хроники»: К. В. Айвазян и С. Т. Ахумян]. Изд. «Митк», Ереван, 1968, 702 с. (Ереванский унив.).
- М. Горький и литературы зарубежного Востока. Сборник статей. [Пред. И. Брагинского. Редколлегия: В. А. Келдыш и др.]. Изд. «Наука», М., 1968, 343 с. (АН СССР, Инст. народов Азии).
- Горьковский сборник. (К 100-летию со дня рождения М. Горького). [Ред. коллегия: И. И. Ермаков и др.]. Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1968, 311 с. (Уч. зап. Горьковского пед. инст., вып. 110).
- Гречнев В. Горький в Петербурге—Ленинграде. Лениздат, Л., 1968, 223 с.
- Григорьев М. С. Социалистический реализм в борьбе с модернизмом, ч. 2. М., 1968 (Всесоюз. инст. кинематографии).
- Далада Н. Весенний ветер. (Литературные портреты и критические статьи). Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 296 с.
- Ершов Г. А. Глазами друга. Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 191 с.
- Коряков О. Товарищи писатели. Штрих к портретам. Средне-Уральское кн. изд., Свердловск, 1968, 64 с.
- Мастерство [художественного] перевода. [1966. Сборник статей. Ред. коллегия: К. И. Чуковский (главн. ред.) и др.]. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 536 с.
- Огнев А. Сергей Антонов. Критико-биографический очерк. Приволжское книжное изд., Саратов, 199 с.
- Очерки истории советской журналистики, 1933—1945. Отв. ред. А. Г. Дементьев. Изд. «Наука», М., 1968, 502 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).
- Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Сборник статей, вып. 1. Отв. ред. М. А. Батин. Свердловск, 1968, 121 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 64, вып. 6).
- Прохоров Е. П. Публицистика в жизни общества. Изд. Московского унив., М., 1968, 102 с.
- Рыбинцев И. В. Уральский художественный очерк. Южно-Уральское книжное изд., Челябинск, 1968, 64 с.
- Рыклин Г. Если память не изменяет. Воспоминания лирические, юмористические, сатирические. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 328 с.
- Содружество наук и тайны [художественного] творчества. [Сборник статей]. Под ред. Б. С. Мейлаха. Изд. «Искусство», М., 1968, 450 с. (Комиссия по взаимосвязи литературы, искусства и науки Ленингр. отдела Союза писателей РСФСР).
- Старцев А. Русские блокноты Джона Рида. Изд. «Советский писатель». М., 1968, 288 с.
- Трегуб С. Живой Корчагин. [Об Н. А. Островском]. Изд. «Советская Россия», М., 1968, 208 с. (Романы, повести, рассказы).
- Удонова З. Горький в борьбе с декадентами. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 192 с. (Лит. Россия).
- Урбан А. Возвышение человека. Заметки о современной поэзии. Изд. «Художественная литература», Л., 1968, 251 с.
- Шишов В. Михаил Алексеев. Критико-биографический очерк. Приволжское книжное изд., Саратов, 1968, 98 с.
- Шмаков А. А. М. Горький и Урал. Очерки. Южно-Уральское книжное изд., 1968, 107 с.
- Эвентов И. Лирика и сатира. Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», Л., 1968, 374 с.
- Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем. 1917—1965. Вступ. статья В. Акопджановой и Г. Пономаревой. Изд. «Книга», М., 1968, 407 с. (Гос. лит. музей. Музей-квартира Ф. М. Достоевского).