АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1969

Год издания двенадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Н. И. Пруцков. Преемственность революционных идей и поколений 3
Л. И. Тимофеев. Теория и искусство 20
Н. А. Трифонов. Луначарский в борьбе за литературных союзников революционного пролетариата 34
И. С. Эвентов. О некоторых особенностях драматургии М. Горького (комическое и трагическое) 57
Б. Г. Реизов. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» 75
Ю. В. Стенник. Преемственность традиций и литературный процесс (русская литература на рубеже XVIII—XIX веков) 89

ПОЛЕМИКА

А. И. Хватов. Вечно живое 96

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. Я. Дьяконова. Из наблюдений над журналом Печорина 115
Н. В. Карпов. Антирелигиозные мотивы в русской нелегальной поэзии эпохи революционного народничества (по страницам архивов) 125
С. Б. Михайлова. Н. Златовратский и Л. Толстой (идейные искания Н. Н. Златовратского в 80-е годы) 136
Б. Л. Бессонов. А. И. Эртель и Лев Толстой (опыт сравнительно-типологической характеристики) 147
В. А. Шошин. Неоконченный роман писателя-моряка Владимира Ричпотти 163
Д. М. Молдавский. Из писем П. Л. Сельвинского 169
Д. С. Лихачев. Илья Николаевич Голенищев-Кутузов 175

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

А. И. Попов. Заметки о «Слове о полку Игореве» 181
М. И. Медовой. Неизвестная заметка В. Ф. Одоевского об А. С. Пушкине . . 186
Милосав Бабович (Югославия). «Нашествие» Л. Леонова на сцене Театра народного освобождения 187

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Роланд Опитц (ГДР), **Н. И. Якушин.** Л. Н. Толстой в оценке социалистической печати Германии начала 1900-х годов 190
Р. Ю. Данилевский. Немецкая славистика — к юбилею И. С. Тургенева . . . 204
А. Н. Иезуитов. Социалистический реализм и современность 209
В. А. Ковалев. Монография об Алексее Толстом 214
А. Л. Григорьев. Немецкая книга о драмах и театре Горького 217
Н. Н. Мостовская. Новая библиография о Тургеневе 219

А. С. Бушмин, К. Н. Григорьян, Л. Ф. Ершов. Федор Яковлевич Прийма (к 60-летию со дня рождения) 222
Н. В. Измайлов. Борис Соломонович Мейлах (к 60-летию со дня рождения) 224

ХРОНИКА 227

П. П. Смирнов, В. А. Тунимanов. Виктор Владимирович Виноградов . . . 231

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1969 году 233

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

lib.pushkinskijdom.ru

П. И. ПРУЦКОВ

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ИДЕЙ И ПОКОЛЕНИЙ

1

Социальным революциям в России XX века предшествовала длительная героическая история допролетарского революционно-освободительного движения интеллигенции и передового слоя трудящихся. В этом общедемократическом движении XIX века вырабатывались формы и способы борьбы, организационные принципы, программные установки, тактические приемы. Здесь сложился замечательный тип русского революционера. Революционный пролетариат и его социал-демократическая партия не отбросили огромный практический и теоретический опыт революционно-освободительной борьбы своих предшественников, а творчески его использовали и переработали. Известно, что В. И. Ленин постоянно обращался к анализу этого опыта. Он установил главные, качественно различные, но связанные между собою этапы революционно-освободительного движения XIX века, вскрыл особенности каждого из них, показал социальный состав его участников, силу и слабость допролетарского революционного движения, отметил его международный характер, дал оценку его значения для социалистического пролетариата, охарактеризовал черты общественно-нравственного облика революционера предшествующей эпохи и, наконец, определил место социал-демократии в истории революционной борьбы и идейных исканий XIX—начала XX века.

«Чествуя Герцена, — пишет В. И. Ленин, — мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию.

Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями „Народной воли". Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом. „Молодые штурманы будущей бури" — звал их Герцен. Но это не была еще сама буря.

Буря, это — движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой революционной борьбе миллионы крестьян».[1]

Такова величественная картина революционно-освободительного движения России прошлого века. Его «торжественным прологом» является восстание декабристов, от которого русские революционеры вели свою «героическую генеалогию» (Герцен). «Тени мучеников 14 декабря» прошли через всю революционную публицистику, демократическую литературу 60—70-х годов, увлекали они и писателей (например, Толстого и Гончарова), далеко стоявших от революционной борьбы. Герцен и Огарев, осознавая, что героям Сенатской площади не хватало именно народа,

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

вместе с тем выступили неутомимыми пропагандистами дела декабристов. Одна из лучших прокламаций 60-х годов «К молодому поколению» открывалась эпиграфом из рылеевского стихотворения «Гражданин», а завершалась обращением к «теням мучеников 14 декабря», которые поведут новых борцов на великое дело, а если нужно, то «на славную смерть за спасение отчизны».[2] И представители следующего поколения — народники — также чтили декабристов. Почти «с молитвенным благоговением» глядел Кропоткин на напечатанный на обложке «Полярной звезды» медальон с изображением голов повешенных декабристов. Следовало бы к этому добавить, что родоначальником этики русского революционера явился гениальный Радищев, автор «Беседы о том, что есть сын отечества» (1789). Изложенные в ней правила поведения патриота-революционера вошли в «философию жизни» декабристов, особенно же оказались близкими Герцену и революционным демократам 60-х годов.

Ленин, развивая свою концепцию революционно-освободительного движения и революционно-идейных исканий России, подчеркнул *преемственность* революционных поколений и идей разных эпох, указал на процесс восходящего развития революционной борьбы и идейных исканий. От наследия Радищева и декабристов исторически и логически был возможен и необходим переход к идейным исканиям Герцена, Белинского и Чернышевского, а от них — к борьбе и программам героев «Народной воли».

Исключительно значение революционной фигуры Белинского в выработке правил революционеров. Его заповеди почти дословно повторяются революционерами разных поколений и направлений. Известны высказывания великого критика о необходимости подавлять свой эгоизм, своекорыстие, жертвовать всем для блага ближнего, родины, для пользы человечества. Альтруизм этого рода стал знаменем некоторых народнических направлений, он особенно ощутим в «Исторических письмах» Лаврова. Тирада Белинского об отказе от права на духовные наслаждения в условиях, когда «толпа» валяется в грязи и погибает в невежестве, стала правилом жизни для Кропоткина, который в «Записках революционера» говорил: «...какое право имел я на все эти высшие радости, когда вокруг меня — гнетущая нищета и мучительная борьба за черствый кусок хлеба!..»[3] В истории русской общественной мысли именно Белинский первый противопоставил якобинцев идеальной и прекраснодушной Жиронде. И это противопоставление, характеризующее две линии в революционной борьбе, навсегда вошло в историю революционной России и было использовано и развито В. И. Лениным в борьбе с меньшевиками.

В облике Герцена революционер слился с мыслителем и художником, что было характерно уже для Радищева, а затем стало типической чертой выдающихся революционеров России. Знаменательно, что в наследии Герцена воплотились идеи революционности дворянской и разночинской. Герцен оказался живым связующим звеном между двумя периодами в истории революционно-освободительного движения. Более того, он ушел из жизни с надеждами на Интернационал, с предчувствиями неизбежности того могучего революционного взрыва во Франции, который через год после смерти Герцена привел впервые в мировой истории к возникновению власти рабочих — Коммуне. Все это великолепно иллюстрирует ленинскую мысль о преемственности между поколением дворянских революционеров и поколениями «штурманов будущей бури», о непрерывном росте революционной идеологии...

Пушкин назвал Раевского «спартанцем». В повести декабриста А. Бестужева «Отчего я не женат» (впервые опубликована без имени

[2] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 302.
[3] П. Кропоткин Записки революционера. СПб., 1906, стр. 217.

lib.pushkinskijdom.ru

автора в 1860 году) утверждается: «мне надо отказаться от всякого счастья».[4] Таким же спартанцем воспитал себя и Рахметов, который был любимейшим героем многих поколений революционных борцов второй половины XIX века: и землевольцев, и долгушинцев, и ишутинцев, и каракозовцев, и народовольцев. Плеханов увидел в Рахметове «как бы прототип русского революционера семидесятых годов».[5] П. Ткачев признал в Чернышевском основателя русской революционной партии, а его роман «Что делать?» он назвал «евангелием» этой партии.[6] Н. Морозов поставил роман «Что делать?» среди тех произведений мировой литературы, которым принадлежала главная роль в развитии его симпатий и антипатий в области человеческих отношений. Рахметовская программа самовоспитания стала одной из самых популярных и в пролетарской революционной среде.

В России не только каждое новое поколение писателей, мыслителей и революционеров шло с новыми лозунгами, но и лучшие представители предшествующих поколений борцов оказывались подготовленными к восприятию новых идей. В то же время молодые поколения общественных деятелей следовали лучшим революционным традициям. Это подтверждается фактами из истории литературы, духовными исканиями Герцена, идейным развитием Плеханова, В. Засулич, Ольминского и др. Показателен в этом отношении популярный в свое время роман И. В. Омулевского (И. В. Федорова) «Шаг за шагом», опубликованный отдельным изданием в 1871 году. Воспроизводимый романистом процесс жизни и борьбы характеризуется именно преемственностью революционных поколений. В понимании революционера Омулевский в основном идет за Чернышевским. Светлова следовало бы назвать Лопуховым в новых исторических условиях. Но автор романа «Шаг за шагом» вносит в концепцию своего героя и нечто оригинальное, самостоятельное, то новое, чего не было в поле зрения автора «Что делать?», но что развивало его идеи, а также отражало и новые тенденции исторического развития.

В современной научной литературе высказана мысль, что Омулевский в образе Светлова создал тип «реалиста» в духе писаревской интерпретации характера Базарова.[7] Однако названный образ не дает оснований для такой категорической его спецификации. Заметим, что подобный подход к художественному образу — обязательное и точное его прикрепление к тому или другому течению литературно-общественной мысли — далеко не всегда приносит плодотворные результаты. Художественный образ революционера очень часто вбирает в себя черты, выработанные различными направлениями и в разное время. Важно поэтому установить лишь общую, определяющую тенденцию в нем, особенность типологическую, родовую, а она в рассматриваемом случае не связана с писаревской концепцией «реалиста».

Впрочем, писаревскую теорию «реализма» нельзя только противопоставлять воззрениям Чернышевского. Герой Омулевского был настолько писаревцем, насколько писаревский «реалист» руководствовался революционера очень часто вбирает в себя черты, выработанные раздолжен рассматриваться и как последователь Чернышевского, ибо *просветительство* объединяло двух вождей разночинства 60-х годов, хотя один из них (Писарев) и вносил в него нечто свое, чуждое Чернышевскому. Это специфически писаревское отсутствует в романе «Шаг за ша-

[4] См.: В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. Гослитиздат, 1953, стр. 344.

[5] Сб. «Группа „Освобождение труда“», № 1, М., 1923, стр. 73.

[6] См.: П. Н. Ткачев, Избранные сочинения на социально-политические темы в четырех томах, т. IV, М., 1933, стр. 413—414.

[7] См.: М. Д. Зиновьева. «Реализм» и «реалисты» (из истории русского революционного романа 60—70-х годов XIX в.). «Вестник МГУ», 1968, № 5.

lib.pushkinskijdom.ru

гом», в нем даже заметна полемика с крайностями писаревской позиции, с упрощенным утилитаризмом.

Светлов, главный герой романа, еще в юности, гимназистом являлся участником кружка политических «преступников» — декабриста Жилинского и деятелей польского национально-освободительного движения. Здесь он получил настоящее воспитание и образование. Вернувшись после окончания университета в Ушаковск, Светлов вновь сблизился с ссыльными — с тем же Жилинским и его дочерью Христиной, с петрашевцем Варгунным, а также с доктором Ельниковым, руководившим в прошлом лучшим университетским кружком.

В романе Омулевского все время ощутим один и тот же мотив. Разные лица видят в облике Светлова черты, напоминающие декабристов и других ссыльных. У Прозоровой отец был сослан за «политическое преступление», и она, сблизившись со Светловым, открывает в нем нечто, напоминающее ее отца.[8] В молодости отец Светлова сопровождал в ссылку декабристов. Воспоминания об их замечательном облике остались у него на всю жизнь.[9] И в своем сыне он находит их черты.[10]

Идея преемственности революционных поколений и их борьбы питает тот высокий революционный оптимизм, которым пронизан весь роман Омулевского. Революционера могут охватить сомнение, ожесточение и даже отчаяние перед лицом «замершей» действительности. Как и Чернышевский (в «Прологе»), Омулевский угадал, что революционеру того времени было присуще осознание неразрешимого противоречия между революционно-социалистическими стремлениями и объективными возможностями для их осуществления, противоречия, являвшегося источником внутреннего трагизма в положении русского революционера допролетарского периода. С наибольшей глубиной этот трагизм выражен в образе Волгина. Знаком он и героям Омулевского. Даже в оптимизме Светлова, самой светлой и жизнерадостной личности в романе «Шаг за шагом», звучит скорбная нота. Он не может не согласиться с безнадежно резкими отзывами Ельникова о «проклятой действительности», от которой «душу рвет на части».[11] И сам романист скорбит, что для настоящей деятельности Светловых пока нет «широкой общественной арены».[12]

Но для романа Омулевского, выступившего в обстановке оживления демократического движения, характерна все же революционно-оптимистическая тенденция. Весь ход сюжета убеждает, что дело, начатое Светловым и его товарищами, не может погибнуть. На смену им растет новое поколение борцов. «Да, друг-читатель! замена найдется, борьба не иссякнет... И не нам, разумеется, приходится извиняться перед тобой, что мы не осмелились изобразить тебе того, что лежит еще в близком будущем и не существует пока в действительности. Поживем, увидим, — тогда и опишем. Светловых еще много будет впереди...» [13]

С одной стороны, глубочайшая любовь и уважение к революционному прошлому, верность ему, а с другой — неуклонное движение вперед, критическая переработка предшествующего опыта, преодоление его слабых сторон — все это характеризует каждое поколение борцов революционной России. «Вместе» — так М. Михайлов назвал задуманный им роман. В это название он вложил многообразное содержание. Одним из существенных его элементов является мысль о том, что разные поколения и различные идеи борцов служат одному великому делу, они *вместе* участвуют в борьбе.

[8] См.: И. В. Омулевский. Шаг за шагом. Иркутское книжное издательство, 1953, стр. 86, 104.
[9] Там же, стр. 35—36.
[10] Там же, стр. 57, 312—313.
[11] Там же, стр. 81.
[12] Там же, стр. 367.
[13] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

2

Революционно-дворянское наследие, выработанная декабристами этика, их общественные и эстетические идеалы не умирают в последующую эпоху, когда на смену дворянам-революционерам приходят разночинцы. Достаточно вспомнить Некрасова, поэта революционно-крестьянской демократии, обратить внимание на его исключительный интерес к декабристам, чтобы убедиться в справедливости сказанного. Общественно-эстетическая позиция поэта-декабриста Рылеева, выраженная в признании «Я не поэт, а гражданин», оказалась близкой Некрасову («Поэт и гражданин»). Многие поэты-демократы некрасовского направления опирались на традиции декабристской поэзии. Революционно настроенные представители школы Некрасова считали себя преемниками дела декабристов. Поэт-революционер М. Л. Михайлов, выдающийся мастер революционно-политической лирики, друг и соратник Чернышевского и Шелгунова, один из вожаков революционной партии 60-х годов, став в 1861 году узником Петропавловской крепости, вспоминает декабристов и пишет одно из лучших своих стихотворений — «Пятеро». В нем он говорит, что борьба декабристов не пропала даром, что «грядущие просветленные поколения» своей победоносной борьбой создадут декабристам «несокрушимый» памятник.

Но вместе с тем очень характерно, что в центре поэтических раздумий некрасовцев стоит не образ революционера-одиночки, не его страдания и идеалы, а дело, борьба. Чувство «коллективности», стремление «действовать сомкнутыми рядами» — специфическая особенность разночинского периода освободительного движения. Революционер у поэтов некрасовского направления осознает себя в качестве участника общей борьбы. С этим связано характерное для поэтов-демократов обращение к народу, к тем, кто должен совершить революционное дело. В этих особенностях демократической поэзии выражено поступательное развитие революционно-освободительного движения. Неудивительно, что тот же Михайлов в своих «Записках», отдавая должное декабристам, а также Петрашевскому (на своем пути на каторгу он встретил декабриста Д. Завалишина, М. Петрашевского и Н. Львова), противопоставляет их легальной деятельности в ссылке свое политическое кредо революционного борца. Главное в этом кредо — признание бесплодности всех попыток искоренения зла с помощью реформ, путем честной службы, понимание того, что «сердиться» следует на причины, которые порождают дурные явления, а не на самые явления, провозглашение своей верности борьбе с системой.[14]

Показательны идеи, настроения и поведение семидесятников. Как и декабристам, им было присуще чувство жертвенности и одиночества, вызванное объективными основаниями — природой народнического движения, его отрывом от народа. Но если «тюремную лирику» революционеров 1870-х годов сравнить с «песнями узника» декабриста А. Одоевского, то будет наглядно видна и та черта, которая отделяет дворянский период освободительного движения от периода революционно-разночинского. В народнической «лирике из-за решетки», конечно, встречаются ноты разочарования, чувство депрессии. И они, как правило, возникают в результате осознания пассивности, равнодушия народа к борьбе его друзей, которые так и не нашли пути к народу. Однако преобладающий пафос «стихов из-за решетки» 70—80-х годов заключается все же не в тяжелых раздумьях о «стране векового застоя» и «нации рабов». Н. А. Морозов в мрачном стихотворении «Тюремные видения» говорит о «гимне пробуждения». Из-за решетки тюрьмы революционные поэты-узники при-

[14] М. Ил. Михайлов. Записки (1861—1862). Пгр., 1922, стр. 137, 151—152.

lib.pushkinskijdom.ru

ветствуют «грозу обновления» — грядущую борьбу и победу народа (стихотворение С. Синегуба «Волчонок»). Поэты-революционеры 70-х годов не желают «песни о неволе петь», они рвутся на волю, чтобы не словом, а мечом служить борьбе за свободу.

Революционная энергия не иссякает вместе с гибелью тех или других революционеров, она с еще большей силой охватывает новые поколения борцов. Эту веру в непрерывность борьбы разных поколений хорошо выразил Ф. В. Волховский в стихотворении «Нашим угнетателям»:

Да, мы погибнем. Но рядами
Уж новые бойцы стоят
И двинутся — за рядом ряд —
Тропой, проложенною нами.[15]

Представители революционно-народнического движения 70—80-х годов осознавали свою связь с предшествующими поколениями. П. Лавров в книге «Народники-пропагандисты 1873—78 годов», рассматривая судьбы революционной теории и революционного движения в России, подчеркнул преемственность революционных идей и поколений XIX века. Начиная с 40-х годов, рассуждал Лавров, русская передовая интеллигенция была воодушевлена борьбой против полицейско-бюрократической власти, она действовала во имя осуществления идеалов личной и общественной нравственности, справедливейшего общественного строя.[16] Революционеры народнического направления видели в героях Чернышевского, как сказал Кропоткин, «лучшие портреты самих себя».[17] Однако эта связь между двумя поколениями включает и разное понимание ими революционера, его общественно-нравственного облика.

Чернышевский прославил *рахметовщину* — сурово-подвижническое, спартанское служение революции. Лавров же в своих «Исторических письмах», вышедших отдельной книгой в 1870 году, прославил *святость* революционера — героя с мученической судьбой, с терновым венцом на голове. Нам «нужны мученики» — такова программная установка Лаврова.[18] В стихотворении «Призыв» П. Якубович так выразил эту основополагающую идею движения 70-х годов:

Зовет бороться и страдать,
И пламенно любить,
И жертвой жертву не считать
И лишь для жертвы жить...[19]

«Да это святые!» — так воспринимали современники революционеров 70—80-х годов.

В народнических литературно-общественных кругах возникла аналогия между революционным движением и движением религиозным, между революционером и Христом. В представлении семидесятников две противоположности — подвижничество на почве служения революции и подвижничество на почве религиозной, мученичество революционера и мученичество Христа как бы сходились, сливались в одно целое.[20] Разумеется, Христос выступал здесь как привычный в то время общественно-нравственный образ (революционеры-разночинцы, как правило, были атеи-

[15] Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиотека поэта, большая серия. Изд 2-е, «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1968, стр. 76.

[16] См.: П. Л. Лавров (П. Миртов). Народники-пропагандисты 1873—78 годов СПб., 1907, стр. 7—8.

[17] П. Кропоткин. Записки революционера, стр. 271.

[18] П. Л. Лавров (П. Миртов). Исторические письма. Изд. 3-е, СПб., 1906, стр. 140.

[19] Матвей Рамшев (П. Якубович). Стихотворения. СПб., 1887, стр. 52

[20] В первой части «Жизни Клима Самгина» Горький признает близость народнической идеи мученичества христианству.

lib.pushkinskijdom.ru

стами), символизирующий самопожертвование ради торжества высокой идеи.

Революционная борьба допролетарского периода знала не только трагедию борьбы без народа, но и ее следствие — трагедию мученичества. Омулевский один из первых романистов привносит этот элемент в образ Александра Светлова и тем самым открывает путь для изображения революционеров народнического толка. Светлов говорит Прозоровой, что каждый мужчина «может сделать то же, что сделал Христос: может страдать и умереть, как он, отстаивая на практике великие христианские истины...»[21] Характерно, что Прозорова после разговора со Светловым о цели борьбы обращается к евангелию и в нем находит подкрепление его воодушевляющим словам о принесении себя в жертву ради других. Все это потрясло Прозорову. В бреду она видит Светлова распятым на кресте.[22] Не следует, однако, преувеличивать значение элемента жертвенности в образе революционера Светлова. Жертвенность не является основой характера этого героя. Его конкретные действия, отношения с людьми, вся его философия жизни рассмотрены и оценены автором не с точки зрения теории искупительной жертвы. Омулевский в образе Светлова вывел не мученика, а жизнерадостного революционера-просветителя.

Для семидесятников же становится характерной трактовка революционера именно как героя-мученика. Только народники-набатовцы не уподобляли себя религиозным мученикам. Революционер-ткачевец Борисов в романе Н. Арнольди «Василиса» (1878) решительно отводит попытку романтически настроенной Василисы сравнить его с мучеником эпохи первоучителей христианства. В. Фигнер же говорит об «идее мученичества, понятие о святости которого закладывалось в детстве традициями христианства, а затем укреплялось всей историей борьбы за право угнетенных».[23] На В. Фигнер, революционерку необыкновенного мужества и железной стойкости, волнующее впечатление производила картина Сурикова «Боярыня Морозова». В страдалице за старую веру она видела пример непоколебимой твердости, решимости во имя убеждений идти до конца. И когда Фигнер смотрела на картину Сурикова, в ее памяти вновь и вновь оживали страницы былого: 3 апреля 1881 года, колесницы цареубийц, Софья Перовская...

Примечательно и то, что рядом с боярыней Морозовой в воображении узницы Шлиссельбурга стоит и протопоп Аввакум — ярчайшее воплощение национального характера русского человека. И у Морозовой, и у Аввакума несгибаемый характер проявлялся в сфере религиозной. И в этой форме, присущей народным религиозным подвижникам, нередко выражались героические черты русского национального характера.

Иным был революционер 60-х годов. «Новые люди» этого десятилетия тоже сложились в ходе борьбы и идейных исканий того времени, учитывали они и богатейший практический и теоретический опыт предшествующих поколений. Шестидесятник формировался также на почве определенных народно-национальных традиций, которые органически сливались с традициями революционными. Но в своей духовной родословной разночинец-революционер 60-х годов не был связан с тем религиозным подвижничеством, с христианской жертвенностью, которые были известны народным движениям и которые привлекали к себе революционеров-народников. Иными словами, следовало бы сказать так: шестидесятник не смотрел на героические черты русского характера через призму религиозного подвижничества, а непосредственно обращался к основам народной национальной жизни. Правда, и Чернышевский в беседе с П. Г. Успен-

[21] И. В. Омулевский. Шаг за шагом, стр. 194.

[22] Там же, стр. 200, 207.

[23] Вера Фигнер, Полное собрание сочинений в семи томах, т. II. М., 1932, стр. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

ским говорил о мужественном поведении Аввакума, раскольников. Но из этого факта он не только извлекал уроки, важные для поведения всякого порядочного человека («Верят и действуют, вот в чем суть их жизни, верят и не опускаются... Натурально, за такими сила и будущее...»). Чернышевский ставит и другой вопрос: откуда явились подобные люди, в чем источник их силы? И отвечает: «Из простого, неграмотного народа, — вся сила в народе...» [24]

Иногда говорят об условной и поверхностной народности Рахметова, о том, что она передается лишь с помощью внешних атрибутов (физическая сила, воздержание от излишеств и т. п.). Нет, народность, национальное начало озаряет всю личность Рахметова. Чернышевский сближает своего революционера-интеллигента с Никитушкой Ломовым, воплощающим могущество людей физического труда, подчеркивая тем самым народно-национальное, трудовое начало в образе своего необыкновенного героя. Показателен и сон Волгина, указывающий на ту же мысль Чернышевского о связи революционера с мужицкой силой: мужик-Геркулес кладет Волгину руку на плечо. В этом заключается глубокий символ, имеющий принципиальное значение для Чернышевского, для его трактовки революционера и революции.

Революционерам-шестидесятникам не был присущ «эгоизм самопожертвования»,[25] целиком поглощающий духовный мир революционера и определяющий все его поведение. Революционеры 60-х годов исповедовали *оптимистическую* философию героизма и самопожертвования. Не «жажда мученичества», а жажда жизни, торжества, победы одушевляла шестидесятников.

3

Единство идей и поколений в освободительном движении породило одну особенность в художественном осмыслении его деятелей. В нем иногда наблюдаются известные «смещения», «подмены», «сближения», а то и стремление совместить в одном образе черты революционеров разных эпох. В поэмах Некрасова «Дедушка», «Русские женщины» речь идет о декабристах. Рисуя этих предшественников революционных разночинцев, поэт с воодушевлением отмечает в них прежде всего те черты, которые делали их родными поколению революционеров 60—70-х годов. Известно также, что в стихотворении «Н. Г. Чернышевский» облик революционера 60-х годов приобрел некоторые черты, присущие борцам 70-х годов. В стихотворении подчеркнуты мотивы жертвенности в поступках и размышлениях шестидесятника:

Не хуже нас он видит невозможность
Служить добру, не жертвуя собой.
. . . . . .
«Жить для себя возможно только в мире,
Но умереть возможно для других!»
Так мыслит он — и смерть ему любезна

Но подобный мотив есть и у поэтов революционного народничества, и у декабриста А. Одоевского, воскликнувшего однажды: «Умрем, братцы, ах, как славно умрем!» Характерны в том же плане и некоторые образы упомянутого некрасовского стихотворения:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Царям земли напомнить о Христе.[26]

[24] Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, т. II. Саратовское книжное издательство, 1959, стр. 191.

[25] С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 293.

[26] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 381.

lib.pushkinskijdom.ru

Восприятие поэтом Чернышевского как пророка, которого ждет распятие на кресте, аналогия с Христом — все это также сближает героя Некрасова с революционерами-народниками. И почвой для такого сближения явилось не только то, что художнику вообще присуще восприятие лиц и событий через призму своего времени. Действовал тут и другой закон. В сознании поэта революционные поколения жили «вместе», как нечто духовно единое. В программы и тактику революционеров разных направлений он в данном случае не вникал, но как художник он запечатлел общественно-нравственный облик русского революционера вообще.

Такое обобщение было продиктовано осознанием процесса преемственности поколений. Оно вмещало самые характерные черты общественной позиции, духовного мира представителей освободительного движения различных эпох и даже разных народов. Подобная трактовка революционера присуща и роману С. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов», опубликованному отдельной книгой на английском языке в Лондоне в 1889 году под названием «Карьера нигилиста».

Было бы неправильным считать, что писателя интересуют лишь те действия Андрея Кожухова, та сфера его душевной жизни, в которых наиболее сильно сказались его ущербность, непоследовательность, обусловленные природой революционно-террористического единоборства с самодержавием. Автор хорошо видит противоречивость поступков своего героя, когда он вступает в революционную борьбу. Подчеркнем, что критика и самокритика были здесь направлены не на личность Кожухова, а именно на его теории, тактику. Что же касается самого образа революционера, то он обрисован с глубоким лиризмом и симпатией. Долгое время исследователи рассматриваемого романа делали грубую ошибку — поэтическую идеализацию, которой проникнут образ Кожухова, они распространяли и на революционные действия и взгляды этого героя, на всю идейно-художественную концепцию романа. В результате получалось, что в «Андрее Кожухове» будто бы прославлена террористическая борьба, что его автор — типичнейший народоволец. В действительности же это совершенно не так. Да и идеализация личности революционера у Кравчинского *особого рода*, она характерна и для его предшественников — Чернышевского, Слепцова, Омулевского.

Роман «Андрей Кожухов» имеет не только историческое значение, как памятник определенного периода освободительного движения, но и более общий смысл. Заслугой С. Степняка-Кравчинского, выдающегося деятеля революционно-народнического движения и талантливого писателя, является то, что он в истории русской литературы впервые обратился к изображению «сердечной и душевной сущности... восторженных друзей человечества».[27] Проникая в эту «сердечную и душевную» сущность революционеров, автор в образе Андрея Кожухова воспроизвел такие общественно-нравственные черты, которые были присущи русским революционным деятелям в целом. Об исключительной правдивости «Андрея Кожухова» говорят самые различные авторы — П. Кропоткин и Г. Брандес, В. Засулич и Б. Шоу.

Необходимо и шире поставить вопрос, принять во внимание, что именно в России, еще в допролетарский период, в эпоху подготовки революции, сложился такой тип революционера (как определенный характер и как личность), который имел *общечеловеческое* значение, мог стать и становился образцом для революционеров и художников других народов. В этом следует видеть одно из выражений международного значения эпохи подготовки революции в России. Примечательно, что Э. Войнич, создавая свой роман «Овод» вскоре после возвращения из России (над романом она работала в период с 1889 по 1895 год), имела

[27] С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 622.

lib.pushkinskijdom.ru

в виду не только героев и события итальянского национально-освободительного движения периода «Молодой Италии». Для понимания сущности характера революционера ей много дало личное общение с русскими революционерами, дружба с Кравчинским, который, к слову сказать, был участником итальянского освободительного движения (1877). Оказали на автора «Овода» воодушевляющее влияние и роман Кравчинского «Андрей Кожухов», его художественно-очерковый цикл «Подпольная Россия». Английская писательница, создавая роман об итальянском национально-освободительном движении 30—40-х годов прошлого века, обращается к русским революционерам-народникам и в их характерах находит живое воплощение черт, которые были присущи и итальянским борцам за национальную свободу.[28] В этом отношении важно, что Э. Войнич была увлечена и воодушевлена не воспроизведением программ или тактики революционной борьбы, которые были исторически ограниченны, а задачей постижения именно характера революционера, его человеческих черт, т. е. таких общественно-нравственных ценностей, которые имели непреходящее значение. Но именно Кравчинский, опираясь на опыт борьбы героической плеяды русских революционеров 70-х годов, поставил перед собой задачу понять и объяснить революционера как характер и как личность. И здесь он одержал значительную победу, создав образ, который стал примером и для художников других народов.

Итак, в Андрее Кожухове заключены и черты, непосредственно отражающие особенности народовольческого движения, и черты, присущие всякому подлинному революционеру и, шире, — всякому прогрессивному и глубоко думающему человеку. И это вполне понятно. Освободительное движение в России XIX века, при всех своих заблуждениях, сформировало действительных рыцарей революции. Степняк-Кравчинский создал поэтический гимн революционеру. Его роман, проникнутый революционно-романтической патетикой, сыграл выдающуюся роль в ознакомлении зарубежного и русского читателя с революционером как новым, высшим типом человеческой личности, в развенчании всякого рода клеветнических измышлений по поводу человеческой сущности борцов с самодержавием и явился своего рода оружием в революционной борьбе. Да и сам романист, один из обаятельнейших людей революционной России, вызывал у лучших представителей Запада восхищение и преклонение.

4

Русские революционеры пореформенной допролетарской эпохи проделали очень яркую, интенсивную и плодотворную эволюцию в своих идейных исканиях, в программах, тактике и организации борьбы. Разумеется, здесь они были зачастую слабы, противоречивы и утопичны, а порой и чужды, враждебны социал-демократическому движению рабочего класса, хотя и в этой области есть нечто, что В. И. Ленин оценивал положительно. Так, он указывал, что народническая «Земля и воля» создала превосходную боевую централизованную революционную организацию, которая «нам всем должна бы была служить образцом» (т. 6, стр. 135).

Революционеры прошлого и сами порой, обобщая пережитое, с горечью и болью осознавали бесплодность своих призывов, ошибочность своей тактики, крах своих теорий... Но очень содержательна, поучительна история их большой и прекрасной жизни-горения.

---

[28] Более подробно о связях романа Э. Войнич с творчеством Степняка-Кравчинского и с русской действительностью см.: Е. Таратута. Этель Лилиан Войнич. Изд. «Художественная литература», М., 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

Слабость интеллигентского движения без народа, весь характер и обстоятельства такого движения вызывали к жизни, развивали, культивировали такие высокие *личные* качества революционера, которые как бы компенсировали недостатки программ и организации, тактики и теории, придавали движению возбуждающую умы и сердца *нравственную* силу, притягательную красоту. Кристально чистый и одухотворенный подвигом во имя счастья других облик революционера становился могучим духовным фактором борьбы, был средством воздействия на общество, служил оружием против диких, продажных и корыстолюбивых тюремщиков. И порой случалось так, что революционная организация подбирала людей для борьбы по их нравственным качествам, по готовности жертвовать собою в борьбе с деспотизмом. Так своеобразная эпоха в истории освободительного движения выковала и своеобразный общественно-нравственный облик революционера, духовная красота и сила любви которого к людям заставляли преклоняться перед ним современников. Говоря о русских революционерах XIX века, Горький признал, что они своей жизнью и борьбой неоспоримо доказали истину: «... только социальная идея возводит случайный факт личного бытия человека на степень исторической необходимости, только социальная идея поэтизирует личное бытие...» [29]

«Он прекрасен, грозен, неотразимо обаятелен, так как соединяет в себе оба высочайшие типа человеческого величия: мученика и героя», — так писал С. Степняк-Кравчинский в «Подпольной России» (1881) о народовольце как определенном типе человеческой личности.[30] В этой книге (см. «Революционные профили»), как и в романе «Андрей Кожухов», автор запечатлел внутренний мир своих товарищей по борьбе, познакомил с ними зарубежного читателя (очерки писались и печатались на итальянском языке, а затем были переведены на английский и русский языки).

Люди непоколебимого революционного долга и сказочного героического мужества, выдающиеся участники освободительного движения сочетали в себе самоотречение аскета с пламенной любовью к человечеству, стальную закалку характера и ненависть бойца с добротой и доверчивостью ребенка. Глубокая, могучая душа, полная высочайшей поэзии, и скромность, дивная простота избранных натур — такова Софья Перовская, очаровывавшая окружающих демократизмом своих привычек и вкусов, простотой и мягкостью обращения. «Настоящий человек» — так воспринимал Г. Успенский Германа Лопатина. Страстотерпец революции — таков образ Ипполита Мышкина, героическая и трагическая жизнь которого волновала умы и сердца многих писателей. Революционеров современники называли святыми, рыцарями и ангелами мести. Их видели в ореоле самопожертвования. Умение стоять до конца, искусство побеждать даже смерть и смертью же создавать «электрическую атмосферу энтузиазма» — так характеризуют современники революционеров 70—80-х годов.

Величие духа революционных борцов, их беззаветная решимость и энергия, их кристальная чистота, моральное превосходство над своими врагами, их способность к величайшему самопожертвованию, вызвавшему удивление всего мира, — все это чрезвычайно высоко поставило престиж русского революционера, сделало его гордостью русской нации и навсегда вошло в духовную сокровищницу революционной России. В. И. Ленин, храня и умножая великие традиции прошлого, вел непримиримую борьбу с теми, кто «позорил революционера сан» (т. 6, стр. 127).

---

[29] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 51—52.

[30] С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 391.

lib.pushkinskijdom.ru

Русский революционер второй половины XIX века — органическое и величественное явление русской пореформенной жизни, он как бы вырастает из недр ее, формируется на почве ее глубочайших противоречий, без него нельзя правильно представить себе историю России, он громко заявил о себе своей самоотверженной борьбой, получившей огромный резонанс в России и в странах Западной Европы. Жизнь, искания и борьба революционера, весь его облик дают очень точное, *типическое* отражение того, что происходило в глубинах русской действительности. В «Подпольной России» С. Степняк-Кравчинский подчеркнул неизбежность перехода передовой части русского общества на революционную точку зрения под влиянием всей совокупности объективных условий, в которых оказалась пореформенная Россия. Поэтому процесс формирования духовного мира «штурманов будущей бури», история становления характера революционера, его революционной убежденности, уяснение того, как и под влиянием каких объективных и субъективных факторов человек избирает именно революционный путь служения народу и отвергает все остальные возможные пути такого служения, — все это стало предметом искусства и крайне заинтересовало многих писателей, мемуаристов, принадлежавших к самым различным идейно-общественным лагерям.

Сама жизнь пореформенных десятилетий, эпохи подготовки революции требовала перехода от изображения людей кротких и сильных в терпении, находящихся под властью всевозможных иллюзорных упований, от изображения героя рефлексии и бездеятельного скептицизма, слабого и лишнего человека к образу такого героя, который характеризуется волевым началом, не мечтательным, а практическим, активно-творческим, «хозяйским» отношением к жизни, единством слова и дела, цельностью натуры, героя, пропагандирующего новую жизнь, прокладывающего пути к ней, осуществляющего идеал разумной, счастливой жизни, создающего свою среду единомышленников. Вполне естественно, что многие деятели литературы и искусства, идущие в ногу с действительностью, тянулись к «новому человеку», к разночинцу, «нигилисту» и революционеру — к декабристу, особенно к революционному демократу 60-х годов, к народнику-социалисту, к народовольцам.

Некоторые писатели чувствовали внутреннюю потребность стать в ряды борцов. Глеб Успенский, например, стремился подавить проявления личной слабости, побороть в себе успокоительное желание «не соваться», сидеть в Чудове и «пописывать».[31] И перед ним возникали вопросы — революционер ли он сам, способен ли он лично быть с теми, кто ведет борьбу? Эти размышления (и очень мучительные!) были знакомы и Некрасову, который в исповеди «Рыцарь на час» сурово и искренно осудил свою личную слабость, бичевал себя за то, что «не жертвовал собой». Добролюбов призывал поэта отбросить свои сомнения и стать практическим деятелем типа Гарибальди; он считал, что Некрасов обладает такой натурой, которая вполне позволяет ему быть революционером. Чехов, предчувствуя неизбежность революционного взрыва, с болью в сердце выразил в записной книжке сомнение в способности людей его поколения, изломанных эпохой реакции и непрерывных разочарований, оказаться в рядах борцов за новую жизнь. В «Истории моего современника» Короленко спрашивал себя: есть ли у него темперамент революционера? Или же он — созерцатель и художник? [32] Отвечая на эти вопросы, автор «Истории моего современника» признал, что он не

[31] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1954, стр. 23—24.

[32] В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1954, стр. 220 (см. также: т. VII, стр. 350—351).

lib.pushkinskijdom.ru

обладает данными для участия в революционной борьбе. Но он «тянулся» к революционеру. Его, как и Тургенева, очень волновала личность И. Мышкина, героя процесса 193-х, он собирался написать его биографию. Дело революционеров своего времени Короленко считал роковой ошибкой, но чувства, идеалы, которые воодушевляли многих людей России на борьбу, были близки, понятны и дороги писателю.

Подобные раздумья писателей имели глубочайший смысл. Способность участвовать в революционной борьбе была в глазах некоторых из них решающим критерием в оценке человека.

М. Горький в статье «Разрушение личности» писал: «Толстой, Тургенев, Гончаров, даже Лесков и Писемский — внушили читателю весьма высокую оценку духовных данных революционера...»[33] «Тяга» к революционеру у писателей, не принадлежавших к революционной России, вполне понятна. Писатель-реалист, изображая эпоху крутой и повсеместной ломки старого и бурного образования новых форм жизни, естественно, не мог игнорировать, независимо от своей позиции, такое значительное явление русской жизни, как революционная борьба.

Но дело не только в этом. Русский революционер, типическая фигура пореформенной эпохи, был вместе с тем явлением необыкновенным как концентрированное выражение духовных и общественных ценностей, как воплощение совершенной человеческой личности. Все это имело особое морально-общественное и эстетическое значение для писателя, для художника. Необходимо также иметь в виду, что писатели были озабочены поисками такого деятеля, который был нужен России, который оказался бы способным удовлетворить запросы жизни. На пути таких исканий писатель неизбежно встречал революционера. Он должен был определить свое отношение к нему как деятелю нового типа, как носителю новой морали, как провозвестнику нового идеала — вступить с ним в полемику или принять его, признать жизненность его стремлений или показать их беспочвенность. Анализ всего этого вводил писателя в круг самых жгучих вопросов современности, приобщал его к проблемам, которыми жила «молодая Россия».

Наконец, революционер как новый тип человеческой личности «подсказывал» писателю и способ художественного изображения человека вообще, его поведения, мышления и чувствований. С образом революционера и с эпохой подготовки революции в целом связана разработка обширной философско-эстетической и общественно-моральной программы, запечатленной в литературном движении после 1861 года. Одна из коренных задач этой программы — переход от изображения размышляющего героя к герою действия и общественного долга — была подсказана жизнью, революционной борьбой, идейно-революционными исканиями. Поэтому многие литературные образы нереволюционеров запечатлели в той или иной мере черты облика революционера, его духовного мира и поведения. И это вполне закономерно, если принять во внимание, что революционер ломал старое и прокладывал путь новому.

Во второй половине прошлого века исключительное значение приобрела идейная убежденность, бескомпромиссность и стойкость человека, его способность поступать в полном соответствии со своими убеждениями (и в этом некоторые писатели видели гармонию идеальной человеческой личности). Высоко ценился человек, для которого идея была не чем-то внешним, головным и книжным, а являлась результатом продуманного и ясного убеждения, сущностью его натуры и который во имя своего учения жил, боролся, страдал. Такой человек как явление массовое мог сформироваться в условиях эпохи «бури и натиска». Таким человеком был

---

[33] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

Рахметов, многие революционные деятели 60—80-х годов и «новые люди» в литературе. И с этим не могли не считаться писатели, далекие от революционного лагеря, — хотя бы тот же Достоевский, создатель целой галереи образов, в коих верность убеждениям стала живой потребностью души, смыслом жизни. Таков Алеша Карамазов. В поисках правды и справедливости он мог бы стать революционером, но избрал другой путь, сохранив, однако, такие душевные качества, которые были присущи и революционеру, — убежденность, «жажду скорого подвига».

Разумеется, подобные качества, как уже отмечалось выше, могли сложиться под влиянием бытующих тогда представлений о Христе. Но они же могли быть подсказаны и обликом русского революционера, «нового человека», всей эпохой подготовки революции, когда служение идее, убежденность, гармония поступков и верований стали важнейшими критериями человеческой личности, силами, управляющими людьми, их страстями, любовью, семейными отношениями. *Человек идеи* — таков герой той эпохи. Разные художники уловили главную ценность в человеке своего времени — идейную убежденность, жажду подвига, готовность пожертвовать собой во имя исповедуемой им идеи. Вот эта «высокость» духовного мира и поступков человека особенно увлекала художников. И здесь они должны были «встретиться» с революционерами...

5

Развитие по закону преемственности поколений, идей и борьбы продолжалось и в эпоху движения самих масс, когда на арену истории выступили российский пролетариат и его социал-демократическая партия. В книге «Что делать?» В. И. Ленин, мечтая о возникновении могучей организации пролетарских революционеров, говорит о том, что из их среды должны выдвинуться «социал-демократические Желябовы» (т. 6, стр. 171). Тем самым В. И. Ленин подчеркнул исключительное значение для партии пролетариата предшествующих поколений революционных борцов. Он писал: «Нельзя быть марксистом, не питая глубочайшего уважения к великим буржуазным революционерам...» В. И. Ленин назвал имена этих революционеров: Робеспьер, Гарибальди, Желябов (т. 26, стр. 226). Предшественниками революционной социал-демократии он считал выдающихся революционеров допролетарской эпохи. В. И. Ленин сближал демократические задачи революционных народников и социал-демократов, говорил (в определенном смысле) о «великой исторической заслуге» народовольцев (т. 6, стр. 135), о первых русских марксистах, которые «начинали революционно мыслить, как народовольцы» (т. 6, стр. 180). Очень поучительна одна из возможных параллелей между В. И. Лениным и революционными народниками. Однажды в лекции (20 марта 1926 года) А. В. Луначарский сказал, что старший Ульянов (народоволец) и младший Ульянов (В. И. Ленин) не так уж далеки друг от друга, не так, как старший Ульянов и Желябов от Мартова... Это очень глубокая мысль, подчеркивающая творческую преемственность подлинно революционных поколений.

Но «штурманы будущей бури», революционеры допролетарской эпохи, так и не добились завоевания разума и сердца народа, прочной опоры в нем они не нашли — и не только в своей борьбе, но и в нравственном смысле. Они так и остались революционерами-интеллигентами по общественно-нравственному облику своему, по методам и организации своей борьбы. И жили они, и боролись они с постоянной горькой мыслью о своей изолированности. В «Речи памяти Я. М. Свердлова» В. И. Ленин говорил: «История русского революционного движения в течение многих десятилетий знает мартиролог людей, преданных революционному делу,

lib.pushkinskijdom.ru

но не имевших возможности найти практического применения своим революционным идеалам. И в этом отношении пролетарская революция впервые дала прежним одиночкам, героям революционной борьбы, настоящую почву, настоящую базу, настоящую обстановку, настоящую аудиторию и настоящую пролетарскую армию, где эти вожди могли проявить себя» (т. 38, стр. 75).

Кризис революционно-демократической идеологии, бесплодность стихийной крестьянской борьбы за землю и волю, рост сознательной активности и организованности российского промышленного пролетариата, распространение марксизма в России, выработка социал-демократического мировоззрения — все это поставило на повестку дня один из коренных и наиболее сложных вопросов революционной борьбы на новом, социал-демократическом этапе ее развития. Речь идет об отношении пролетарского революционера к крестьянскому движению, к идеологии буржуазной революционно-крестьянской демократии, к формам и методам ее борьбы.

Могучая сила социально-критического реализма второй половины XIX века питалась борьбой крестьянской и городской демократии, идеями утопического социализма, просветительства, домарксовского материализма. Но в 80-е годы вполне обнаружилась, даже в глазах рядовых участников борьбы, несостоятельность популярных народнических социалистических идей, интеллигентских методов борьбы за великое дело народа. Жизнь подсказывала мысль, что героизм и самопожертвование одиночек, их заговорщицкая борьба бессильны, что крестьянство самостоятельно не в состоянии решить наболевшие вопросы жизни. В статье «К оценке русской революции» у В. И. Ленина есть такое замечание: «...если для Германии XVI века, Англии XVII и Франции XVIII века крестьянство можно поставить на первый план, то в России XX века безусловно необходимо перевернуть отношение, ибо без инициативы и руководства пролетариата крестьянство — ничто» (т. 17, стр. 47). Марксистское учение — теоретическое знамя российской социал-демократии, начавшаяся борьба пролетариата освободили революционное движение от «иллюзий анархизма и народнического социализма, от пренебрежения к политике, от веры в самобытное развитие России, от убеждения, что народ готов для революции, от теории захвата власти и единоборства с самодержавием геройской интеллигенции» (т. 5, стр. 71—72).

Освобождение от иллюзорных надежд, конечно, далось пролетарскому поколению революционеров ценой серьезнейшей внутренней борьбы, напряженных идейных битв. В «Что делать?» В. И. Ленин так, например, характеризует отношение молодых социал-демократов (и свое собственное) к героям «Народной воли»: «Почти все в ранней юности восторженно преклонялись перед героями террора. Отказ от обаятельного впечатления этой геройской традиции стоил борьбы, сопровождался разрывом с людьми, которые во что бы то ни стало хотели остаться верными „Народной воле“ и которых молодые социал-демократы высоко уважали» (т. 6, стр. 180—181).

В работе «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» В. И. Ленин разгромил все теории народников, этих идеологов крестьянства, но вместе с тем показал жизненность требований крестьянских масс, лишенных земли и гражданских прав, подчеркнул, что социал-демократы будут самым энергичным образом бороться за осуществление этих требований, но совершенно иными способами. И в этом смысле, говорит В. И. Ленин, «русским коммунистам, последователям марксизма, более чем каким-нибудь другим, следует именовать себя СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТАМИ и никогда не забывать в своей деятельности громадной важности ДЕМОКРАТИЗМА» (т. 1, стр. 300).

lib.pushkinskijdom.ru

Процессы, протекавшие в 80-х — начале 90-х годов, означали размежевание социальных и идеологических сил в общедемократическом лагере. Вместо революционно-крестьянской демократии, возглавлявшей общедемократическое движение в стране, в авангарде борьбы выступила пролетарская демократия.

Отбрасывая изжившие себя элементы в облике революционеров прошлых поколений, пролетарские борцы высоко подняли знамя революционных традиций. Все ценное в общественно-нравственном содержании, выработанном революционной борьбой предшествующих поколений, не умирает вместе с уходом в прошлое социальной эпохи, породившей это содержание, а участвует в выработке передового общечеловеческого идеала, становится живой составной частью социально-этического кодекса поколений советских людей.

Одна из революционных традиций, завещанных эпохой «бури и натиска», заключается в признании огромного значения для успеха дела революции и социализма высокого общественно-нравственного уровня революционера, его авторитета. Необыкновенные душевные качества Ленина, отдавшего всего себя революции, дали Горькому основания охарактеризовать героизм вождя пролетарской революции как «нередкое в России скромное аскетическое подвижничество честного русского интеллигента, непоколебимо убежденного в возможности на земле социальной справедливости».[34] Для Ленина решающее значение имели, конечно, суровая школа пролетарской борьбы, этический кодекс, сложившийся в пролетарской среде, вся трудовая и политическая жизнь рабочего класса. В этой школе прежде всего закалились драгоценные для нас черты ленинского характера. Но и наблюдения Горького очень верны. Ленин, человек революционного подвига, был воспитан на богатейшем опыте русской революционной интеллигенции. Революционные традиции прошлого, идущие от интеллигенции, слились в личности Ленина с началами, идущими от российского пролетариата, от его борьбы. Традиции эти были переосмыслены на основе опыта жизни и борьбы пролетариата, они приобрели новую социальную природу и наполнились новым содержанием. Так, подвижничество было органически присуще В. И. Ленину и воспитанной им гвардии большевиков. Но оно освободилось в среде пролетарских революционеров от аскетизма, оно не могло уже привести и к сектантской замкнутости, избранности и т. п. В. И. Ленин и его боевые соратники вели спартанский образ жизни, но он ничего не имел общего с интеллигентско-барской философией опрощения. Пролетарский революционер, как и его предшественники, прославил себя в веках своей способностью к самопожертвованию. Но для пролетарского революционера героизм и самопожертвование, необходимые в революционных битвах, не были культом, самоцелью, формой выражения героического индивидуализма, а служили делу организации и сплочения масс, победе революции. Задача революционера заключается не в том, чтобы «красиво умереть», а в том, чтобы победить.

В русских революционных кружках 60—70-х годов культивировались сердечное товарищество, равенство всех, коллективизм, простота и скромность, доступность каждого, демократизм взаимных отношений. Все эти черты в высшей степени были присущи и В. И. Ленину, который умел держать себя в кругу боевых товарищей, среди рабочих и крестьян как равный среди равных. Но поразительная скромность и влекущая к себе простота В. И. Ленина ничего не имели общего с интеллигентским самоуничижением, они не исключали огромной роли авторитета отдельных выдающихся личностей в революционно-пролетарской среде, а являлись новой, именно пролетарской формой утверждения этой роли.

[34] Там же, т. 17, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

В революционно-народнических кругах широко было распространено типично интеллигентское отрицание роли авторитетов в революционной борьбе. «Никаких авторитетов!» — таков лозунг этой мелкобуржуазной интеллигенции. П. Кропоткин, например, крайне болезненно отнесся к той руководящей роли, которую играли Маркс и Энгельс в Международном товариществе рабочих. Это явилось одной из причин его разрыва с Интернационалом и перехода на позиции анархизма.

Интеллигентский характер революционной борьбы прошлого, ее связь с особенностями стихийного крестьянского движения XIX века порождали, следовательно, у революционеров такие черты, которые пролетарские революционеры решительно преодолевали и отметали. Отрицание авторитета отдельных личностей во имя нивелирующего утверждения авторитета каждого из участников движения фактически было формой выражения интеллигентского анархиствующего индивидуализма. Он оказался очень живучим и проявился даже в среде советской интеллигенции. В. И. Ленин, выражая коренные и принципиально новые особенности пролетарского революционного движения, беспощадно бичевал интеллигентские предрассудки.

Революционные традиции прошлого живут в поколениях советских людей, в социалистической культуре. Противникам коммунизма очень хотелось бы прервать и заглушить эти традиции, доказать, что они являются бесплодными. В. И. Ленин завещал советскому обществу незыблемую верность революционным традициям. Он учил советских людей уважению к предшествующим поколениям борцов, мыслителей и художников. Он дал образцы творческого, а не догматического отношения к их духовному наследию и практическому опыту.

Строители коммунистического общества были и остаются революционерами по самому складу своего духовного мира, отношению к действительности, к природе, к своим обязанностям. Естественно, что им дороги революционные традиции в искусстве и литературе, в общественном развитии прошлого. Советские люди кровно заинтересованы в том, чтобы и современное искусство социалистического реализма было прежде всего боевым искусством, искусством революционно-романтического пафоса.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. И. ТИМОФЕЕВ

ТЕОРИЯ И ИСКУССТВО

Фотографы знают, что при съемке стремительно движущихся объектов изображение приобретает своеобразный — размытый — характер: объектив как бы не успевает схватить явление в его отчетливости и ясности, оно неуловимо изменяется и во времени и в пространстве.

Будущие историки, говоря о нашем времени, вероятно, отметят как характерную его черту эту «размытость» нашего восприятия современного нам мирового жизненного процесса.

Его развитие приобрело стремительную силу. Мир — и тот же, и не тот же! В него вступают все новые мощности. В нем открываются все новые грани.

Они с наибольшей очевидностью проявляются в области технического прогресса.

Радиовещание и мировидение связывают континенты, и на оклик гоголевского Остапа: «Слышишь ли, батько?» — весь мир может откликнуться голосом Тараса: «Слышу!», как он отвечает в наши дни Вьетнаму.

Земля раздвигает свои границы и при помощи космических ракет может уберечься от столкновения с каким-нибудь бесшабашным астероидом вроде «Икара», если он ненароком пересечет на свою беду ее орбиту.

Еще не охватив все многочисленные языки людей родного земного шара, современные языковеды должны уже прислушиваться к языку дельфинов и раздумывать о том, как вести беседы — на случай появления — с гостями из Галактики.

Насмотревшись с земли на луну, мы уже готовимся к тому, чтобы поглядывать с луны на землю с ее проектируемой в США «машиной судного дня», способной взорвать весь земной шар и всего за 10 миллиардов долларов.[1]

В сущности, тот же процесс нарастающего убыстрения развития и связанного с ним размывания привычных граней с меньшей ощутимостью, но вряд ли с меньшей значимостью протекает и в области общественной жизни.

Социальное и национальное раскрепощение народных масс, начатое Октябрьской революцией, высвободило и продолжает освобождать неисчислимые запасы творческой энергии масс, открывая им все пути для включения во все убыстряющийся процесс развития общемировой культуры.

Крах колониализма, национально-освободительное движение многочисленных народов Африки и Азии с каждым днем во всемирном масштабе расширяют содержание и формы мирового культурного процесса, включая в него многообразнейшие национально-исторические источники народного творчества, традиций, творческих открытий, — в том же ускоренном темпе развития, не отменяя единства процесса, но изменяя и обогащая его, в частности и в области искусства.

Эскалация науки и техники в ее мировом аспекте сама по себе не имела бы смысла, если бы в ее основе не лежало это начало всеобщности,

[1] См.: Г. А. Трофименко. Стратегия глобальной войны М., 1968, стр. 132.

lib.pushkinskijdom.ru

объединения человечества, перешагивающего через грани стран и континентов, т. е. в конечном счете социалистическое начало, хотя бы оно и не осознавалось или даже отрицалось теми или иными носителями этой эскалации.

Поэтому-то отрицание или утверждение этого начала, со все большей силой начинающего проявляться в мировой истории, определяет сущность демаркационной линии, разделяющей идеологические лагери современности и столь четко прочерченной на Международном совещании коммунистических и рабочих партий.

И решение той или иной проблемы развития современной культуры не может быть найдено вне понимания ее отношения к этому водоразделу, в частности и в области литературы.

В этом смысле нельзя не вспомнить глубокой мысли А. М. Горького: «Литература всего легче и лучше знакомит народ с народом. Это не есть суждение профессионала, влюбленного в свое дело, — это вывод из моих наблюдений за 40 лет сознательной жизни моей».[2]

Искусство и, в частности, литература в этом процессе нарастающего — при всех его противоречиях — развития мировой культуры играет особо существенную роль, хотя, с другой стороны, все более широкое включение в него самых различных по своим национально-историческим источникам творческих течений не может не выражаться во все более многообразных формах его проявления, т. е. опять-таки в размывании привычных граней, установившихся форм, традиционных определений и классификаций. Понятия метода, реализма, романтизма, самого искусства и его задач в целом соотносятся со все более различными по своим социальным и национальным истокам проявлениями искусства, широко вливающимися в мировой литературный процесс и все более разнообразящими картину его развития.

С этим несомненно отчасти связано и оживление современной теоретической мысли, которая стремится уловить в нарастающем движении жизни и искусства определяющие их закономерности. Очевидно, что направления теоретической мысли в конечном счете обусловлены отношением к основным жизненным вопросам эпохи и к роли искусства в их решении. В зависимости от характера этих отношений выдвигаются тенденции деидеологизации искусства, столь характерные для формализма, фрейдизма и других зарубежных школ, с одной стороны, и утверждается роль идейности в развитии искусства реализма, — с другой. Отсюда и та враждебность, с которой встречают этот метод; характерны в этом отношении выпады в адрес «предписывающего марксизма» даже в такой претендующей на строгий академизм работе, как «Concepts of criticism» Р. Уэллека (1963).

Но и в теории социалистического реализма и — шире — реализма вообще мы не можем не наблюдать того же процесса пересмотра привычных границ, формул, определений применительно к нарастающему многообразию развития реалистического искусства.

Вместе с тем положению, из которого мы выше исходили, можно придать и другой акцент: мир не тот же, но и тот же! Его закономерности не исчезли, они расширились, осложнились, утончились, обогатились, но все же они существуют!

И рассматривая развитие искусства и, в частности, реализма под этим углом зрения, мы не должны терять твердую точку опоры, чтобы, не упрощая представления о темпе и, так сказать, многомерности его развития, видеть внутреннее единство его проявлений.

---

[2] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 115

lib.pushkinskijdom.ru

В основе представления об этом единстве лежит прежде всего понимание характера отношения объективного и субъективного начала в искусстве, именно оно в конечном счете определяет каждый раз новое и индивидуальное взаимодействие исторической действительности и активной авторской позиции и вместе с тем общую творческую направленность развития того или иного художественного метода в целом. В этом смысле для романтизма в широком, а не конкретно-историческом его понимании характерна повышенная роль субъективного начала, тяготеющего в принципе к выходу за пределы социальной причинности данного времени, тогда как для реализма при всей — зачастую предельно резкой — активности авторской позиции определяющее значение имеет осмысление жизни в ее объективно-исторической обусловленности, в единстве объективного и субъективного начала. Это по сути дела и имел в виду Чернышевский, утверждавший, что реализм рисует действительность в «формах самой жизни». Приведенное положение вовсе не исключает проявлений условности, все дело в том, что и здесь условность следует мыслить в пределах социальной причинности данного времени, его гипотетических, может быть, но в основе своей реальных возможностей.

Здесь — ключ к пониманию внутреннего единства каждого конкретного художественного метода, рассмотренного в его исторической обусловленности и вместе с тем в его эстетическом многообразии, как необходимой форме его проявления и развития в жизни.

Это многообразие определяется прежде всего взаимодействием объективного и субъективного начала в искусстве, характером исторической действительности, вызвавшей его к жизни, с одной стороны, и характером активности авторской позиции, — с другой.

В зависимости от понимания этого взаимодействия и складывается наше представление о художественном методе, в частности о реализме (в широком его смысле).

Обратимся для примера к уже упомянутой работе Рене Уэллека. Автор, говоря о развитии реализма, в такой мере считает его решающим признаком «объективное воспроизведение современной социальной действительности» (p. 240), что склонен присоединиться к Стендалю, видевшему в искусстве зеркало, отражающее большую дорогу и не отвечающее за тех, кто перед ним проходит (эпиграф к 13 главе в «Красном и черном», предисловие к «Арманс»). Правда, Р. Уэллек еще не решается рассматривать «объективность» как «необходимый критерий реализма в смысле отсутствия автора» (p. 240), но все же в его понимании реализм тяготеет к репортажу, а появление у его виднейших представителей условности, вымысла и других форм выражения авторской позиции выводит их, с точки зрения Р. Уэллека, за пределы реализма (p. 255).

Очевидно, в какой мере сведение реализма лишь к «объективному воспроизведению» ведет к ограничению понимания его художественной полноты и, стало быть, его художественного своеобразия, к затемнению эстетической концепции художника.

Тенденция к трактовке искусства лишь в его объективном, воспроизводящем аспекте может иметь место и в концепциях, с позициями Р. Уэллека ничего общего не имеющими.

Основным положением работы Ю. Лотмана,[3] например, является утверждение «правомерности рассмотрения произведения искусства как своеобразной модели действительности» (стр. 16).

Понятие модели — по словам В. А. Штоффа, к которому Ю. Лотман присоединяется, — «всегда означает некоторый способ отображения или воспроизведения действительности» (стр. 16). Рассматривая модель как

[3] Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, вып. 1. Тарту, 1964 («Ученые записки Тартуского государственного университета»).

lib.pushkinskijdom.ru

«аналог действительности» (стр. 29), мы неизбежно выдвигаем в искусстве на первый план его воспроизводящую сторону; его эстетическая целенаправленность, отношение в нем объективного и субъективного начала оказываются вне поля нашего зрения.

Ю. Лотман пытается выйти из положения, предусматривая наличие в произведении второй модели — «модели личности автора» (стр. 33). Он считает, что «произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора» (стр. 33).

Каким же, однако, образом обнаруживается в произведении «модель личности автора», и что она вообще собой представляет? Биографическое ли это понятие, но тогда где мы обнаружим «модель личности», кроме как, может быть, в автобиографическом жанре? Если же «модель» представляет собой аналог эстетических взглядов автора, т. е. его позиции, то она ведь обнаруживается не прямолинейно, как самостоятельная величина художественного изображения, а в самом круге явлений, показанных в художественном произведении в определенном авторском ракурсе, начиная с самого их отбора, а отнюдь не как «модель двух объектов». Пытаясь устранить эти противоречия, Ю. Лотман устремляется к новой крайности, заявляя, что «дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры» (стр. 64). Тут двухмодельность исчезает, но за счет поглощения одной модели другой: если идея реализует себя в структуре, то исчезает модель объекта, она получает лишь служебную роль «реализации идеи», а, изгнав содержание, мы потеряли критерий оценки самой идеи, тем самым мы приходим к односторонней гиперболизации субъективной стороны искусства, перед этим устраненной из нашего поля зрения. В «структуральной поэтике» проблема единства объективного и субъективного по сути дела не поставлена, и автор неизбежно обращается то к преувеличению объективного, то к преувеличению субъективного.

Очевидно, это связано с тем, что, признавая основополагающее значение понятия художественного образа, понятий метода, романтизма, реализма, жизненной правды (см. стр. 39), автор ни одному из них не уделяет внимания, а сразу обращается к теории стиха. Произвольность и противоречивость его общих положений вытекают из неразработанности основных методологических предпосылок

Стих — вне нашей темы, но нельзя не сказать о том, что он не может быть понят вне связи с теми общими понятиями (образ прежде всего), которые Ю Лотман оставил в стороне. Поэтому ему приходится обращаться к формулировкам более чем поспешным. «На заре словесного искусства, — говорит он, — возникло категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью — от информационной. Так определилась необходимость поэзии» (стр. 49). Тут дело не в том даже, что стих здесь связан только с литературой, т. е. с возникновением письменности, тогда как он существовал и до нее (это явная оговорка), и не в том, что представление о чьем-то «категорическом требовании» явно метафизично (не говоря о том, что стихотворная речь возникает различными путями и на основе длительного исторического процесса). Суть вопроса в том, что словесное искусство — не только словесное, язык в нем выступает лишь как одно из средств создания целостной художественной формы, да и развитие стихотворного языка представляет собой несравненно более сложный процесс, чем это может показаться на основе положений Ю. Лотмана, прямолинейно связывающего язык с художественной целью (тут даже и «модель личности» помогла бы глубже подойти к его пониманию...)

lib.pushkinskijdom.ru

Но нас эти противоречия структуральной поэтики интересуют лишь как пример того, что, не разрешив вопроса об отношении объективного и субъективного в искусстве, и в частности в реализме, она приходит к неверному представлению о его природе.

Исходя из других предпосылок, но по сути дела опять-таки ограниченно, трактует реализм М. Бахтин в известной книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963).

Открытие Достоевского, с точки зрения М. Бахтина, состоит в создании полифонического романа. Сущность полифонии — в «множественности... неслиянных сознаний» (стр. 22), в «множественности одинаково авторитетных идеологических позиций» (стр. 24), «художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль» (стр. 29). Очевидно, что перед нами опять-таки гиперболизация объективной стороны реализма. «В пределах самого романа, — говорит М. Бахтин, — не развивается, не становится и дух автора, но... или созерцает, или становится одним из участников» (стр. 35). Сознание автора равноправно с сознанием героев, «автор говорит... не о герое, а с героем» (стр. 86). Активность авторской позиции при таком представлении о многоголосом построении романа существенно ослаблена. Идея героя требует выражения в слове, «слово автора о герое — слово о слове» (стр. 86), и полифонический роман возвращает нас к представлению о романе-зеркале. Выражаясь современным языком, мы можем сказать, что это роман-магнитофон. Очевидно, что невнимание к субъективной стороне творчества не может не привести к односторонности его понимания в целом.

Своеобразие словесного искусства состоит в том, что оно не сводится к слову. Язык искусства в широком смысле этого понятия включает в себя более многообразный круг изобразительных и выразительных возможностей. Среди них, в частности, существенную роль играет сюжет, действие, освещающее характер в его поступке.

У Достоевского роль действия как формы раскрытия и оценки героя исключительно велика. «Произведения Достоевского полны действия, но, в сущности, это действие — эксперимент...» — справедливо говорит Б. Кузнецов в статье «Эйнштейн и Достоевский».[4] «Это он, автор, ставит своих героев в условия жестокого эксперимента... и вот в экспериментальных условиях сверхвысокого вакуума, сверхвысокого напряжения, скорости, давления, в мгновения, отделяющие от самоубийства, убийства или сумасшествия, в фантастических ситуациях, во сне, в бреду люди, ставшие носителями самых общих моральных и космических проблем, раскрывают себя и вместе с собой содержание искомых решений... в части отношения к эксперименту и познанию, в части поглощения сознания и единственности эксперимента творчество Достоевского не диалог, а монолог» (даже если, как добавляет автор, и принять положение о полифонизме романов Достоевского). Эту мысль Б. Кузнецов подтверждает той характеристикой, которую сам Достоевский дал Эдгару По: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности, с какою поражающей верностью рассказывает он о состоянии души этого человека».[5]

В самом деле — в «Преступлении и наказании» Достоевский не вступает в спор с Раскольниковым, в соответствии со своей идеей убившим старуху процентщицу. Однако в комнате появляется Лизавета... Идеей она не предусмотрена. Но Раскольников убивает и ее. Стучат в дверь

[4] «Наука и жизнь», 1965, № 6, стр. 42.

[5] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1957, стр. 91. М. Бахтин в своей книге цитирует эти слова (стр. 192), но лишь мимоходом.

lib.pushkinskijdom.ru

люди, которые неизвестны Раскольникову и, может быть, как и он, способны даже облагодетельствовать человечество, но Раскольников «стоял и сжимал топор... Он готовился даже драться с ними». «Идея начинает жить, — говорит М. Бахтин, — ... только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями» (стр. 116), но ведь здесь она вступает в диалогические отношения с самой жизнью, проверяется поступками героя и их последствиями. Удар, который пришелся Лизавете «прямо по черепу острием», топор, который сжат в руке для новых ударов, — это авторские, полемические, говоря спортивным языком, даже запрещенные удары (это — ситуации случая, они не обязательны), их задача — ниспровержение идеологии Раскольникова логикой самой жизни, это авторская позиция; не видя ее, мы обедняем свое представление о творчестве Достоевского. Полифония неожиданно приводит нас к моносемии. Правда, М. Бахтин оговаривается, что идея героя «вступает в соприкосновение с различными явлениями жизни, испытывается, проверяется, подтверждается или опровергается ими» (стр. 118), и отсылает читателя ко второй главе. Но там говорится: «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» (стр. 63). И проблема по сути дела снимается.

Но так ли уж выдерживается полифония? М. Бахтин предвидит этот вопрос и заранее его отводит, говоря, что у Достоевского во всех романах можно найти нарушения полифонии (стр. 56, 92),[6] в частности он отводит и эпилог «Преступления и наказания» (стр. 123), правда, без всякой аргументации. Так ли это? Преступление предполагает способность «преступить закон», «захотеть осмелиться», как говорит Раскольников, и — тем самым — наличие жертвы и наличие цели. Такой способностью в романе Достоевского обладают три человека — Свидригайлов, Раскольников и Соня. Для Свидригайлова цель — его низменные страсти, а жертвой становятся те, кто ему мешают. Раскольников считает себя вправе ради других, т. е. ради высокой, а не низменной цели, принести в жертву опять-таки другого. Преступает закон, осмеливается и Соня, но в жертву она приносит себя, а цель ее — спасение других. Авторитетность идеологических позиций персонажей различна при всей их полифонической равноправности. Раскольников стоит как бы между двумя полюсами (недаром Свидригайлов бросает ему: «Мы сойдемся»). Здесь уже перед нами не слово о слове героя, а реальные отношения, в которых он находится (как ранее перед Раскольниковым стоял выбор в случае с Лизаветой), и эти отношения представляют собой особый вид «несловесного языка» или «неязыкового слова», но в конечном счете все же слова *о герое*.

Поэтому, когда в эпилоге это слово о герое появляется в его прямой форме, то вряд ли есть достаточные основания относить его к числу «поверхностных моментов» (стр. 123). «Он не понимал, — говорится в эпилоге о Раскольникове, — что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его», это и есть слово автора о герое, а не о его слове. Оно встречается и раньше («Опускаем весь тот процесс, посредством которого он дошел до последнего решения; мы и без того слишком забежали вперед... Прибавим только...»), включаясь в сложный круг тех средств, с помощью которых выражается в романе активная авторская позиция. Совсем иначе, чем Ю. Лотман, М. Бахтин приходит к односторонней трактовке реализма, понятие полифоничности не вбирает в себя всю полноту художественного своеобразия

[6] Более того М. Бахтин полагает, что лишь особый, «настоящий» читатель может воспринять романы Достоевского «не на монологический лад, а в их полифоничности»; это еще более запутывает вопрос (см. стр. 92).

lib.pushkinskijdom.ru

романов Достоевского, остается в стороне роль субъективного начала. И — тем самым — в принципе позиция М. Бахтина неисторична. Является ли полифонический роман, открытый Достоевским, общеэстетической категорией, и тогда Пушкин, скажем, мог его открыть и раньше, но только, так сказать, не дошел до этого, или этот роман исторически обусловлен для данного времени и данного места, — без понимания авторской позиции мы не найдем ключа к пониманию исторического процесса.

Отнюдь не безразлично для понимания дела и то обстоятельство, что полифоничность сама по себе не является конечной инстанцией. На нас оказывает художественное воздействие не полифоничность сама по себе, не «множественность... неслиянных сознаний..., одинаково авторитетных идеологических позиций», как таковая, а характер и качество этих сознаний и позиций (неслиянность и авторитетность сознаний и позиций налицествует и в ссоре Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича), что только и может определить глубину и драматизм, жизненную и художественную убедительность их столкновения.

Величие и значение Достоевского определяется не наличием полифоничности (если и принимать это положение), а философским, политическим, психологическим качеством ее осуществления в его творчестве, отношением в нем исторического объекта и исторического субъекта, степенью проникновения писателя в глубину исторических противоречий своего времени.

Одним из аргументов у обоих авторов является их апелляция к точным наукам. «Научное сознание современного человека, — пишет М. Бахтин, — научилось ориентироваться в сложных условиях вероятностей вселенной, не смущается никакими „неопределенностями", а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. Но в области художественного познания продолжают иногда требовать самой грубой, самой примитивной определенности, которая заведомо не может быть истинной» (стр. 361). О необходимости выражения «гуманитарных» понятий «в терминах и категориях общего научного мышления» говорит Ю. Лотман (стр. 39). Научность достигается, однако, не за счет перенесения терминологии, а степенью соответствия системы научных понятий природе и многообразию изучаемого предмета, хотя, естественно, опыт научного мышления в целом не может не обогащать любой его частной области.

Весьма поучительно в интересующем нас плане то обстоятельство, что основоположник кибернетики Н. Винер не считал возможным применение математических методов в области общественных наук, исходя именно из различного отношения объекта и субъекта в природе и в обществе. Он полагал, что отношением наблюдателя к наблюдаемому можно пренебречь в областях, которые с ним несоизмеримы. В астрономии, например, объекты изучения слишком огромны, чтобы к ним могло быть проявлено в какой бы то ни было степени субъективное отношение наблюдателя. В такой же мере оно исключено в атомной физике, где величины столь малы и столь многочисленны. Но что касается общественной жизни, то наблюдатель, так сказать, соизмерим с ней, он имеет дело с индивидуальностями, подобными ему самому, его интересы неотделимы от их интересов, жизни, восприятия, судьбы, развития, смерти, и краткие периоды их деятельности не входят в длительные серии статистических измерений.

В отношении к ним он не может отрешиться от своей субъективности, культуры, национального облика.[7]

[7] См.: Norbert Wiener. Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine. Paris, 1948, pp. 34, 189—191.

lib.pushkinskijdom.ru

К. Леви-Стросс в «Структуральной антропологии», не споря с Винером по существу, пытается в то же время найти в общественной жизни такого рода явления, которые могли бы разъединить субъективное и объективное начало в процессе их познания. И находит их в языке и, стало быть, в изучающей его лингвистике, которая в силу свойств изучаемого предмета может применять математические методы. Почти все формы языкового общения — полагает он — возникают на почве бессознательного их осуществления человеком. Говоря, мы не осознаем синтаксические и морфологические нормы языка, не осознаем фонемы и их смыслоразличительное значение, фонологические оппозиции, все это придает языку свойства, независимые от субъективного к ним отношения. Влияние наблюдателя на изучаемые им языковые явления представляет собой величину, которой можно пренебречь, язык — продукт коллективной деятельности, исчисляемой 4—5 тысячами лет. «Язык, — заключает К. Леви-Стросс, — это социальное явление, которое представляет собой объект, независимый от наблюдателя, и к которому применимы длительные серии статистических наблюдений, отвечающих требованиям Винера, позволяющих обратиться к счетным машинам».[8] От лингвистики Леви-Стросс протягивает нити связи к этнологии, к психологии («этнология — это сначала психология»),[9] к экономике и пр. уже, главным образом, по аналогии. «Фонология, — говорит он, — ... по отношению к общественным наукам играет ту же роль обновителя, которую ядерная физика, например, играет для точных наук» («Структуральная антропология», стр. 39).

Однако весьма существенная оговорка Леви-Стросса относительно того, что «почти все формы языкового общения» бессознательны и, стало быть, подлежат математическому изучению, если ее раскрыть, по сути дела связана с тем, что бессознательность на уровне лексики уже не может быть установлена, и здесь субъекту возвращаются его суверенные права (а в художественной литературе, очевидно, уже строфика, характер рифмовки, смена ритмов, звуковые повторы и другие формы выразительности не могут быть выключены за пределы уровня сознательного управления словом).

А. Харкевич в «Общей теории связи» (М., 1955), отмечая тенденцию к распространению положений теории информации «на области, в которых она едва ли компетентна», подчеркивает, что «понятие количества сведений не затрагивает с м ы с л а передаваемого сообщения: безразлично, содержит ли телеграмма извещение о смерти или рождении или же представляет собой бессмысленный набор слов, и плата взыскивается с клиентов по числу слов телеграммы, независимо от содержания» (стр. 34).

Слово как явление речи всегда есть и отношение к слову, т. е. представляет собой величину переменную и со стороны говорящего и со стороны слушающего. В художественной литературе это обнаруживается в особенности полно. Трактовка художественного произведения как модели действительности либо разрушает это отношение, либо (Ю. Лотман) представляет его как механистическое сосуществование двух моделей: модели действительности и модели личности.

В произведении искусства нет изображения без выражения, т. е. без позиции художника, так же как нет и выражения без изображения, — здесь вся суть в самом характере этого отношения. Если принять, что модель есть «такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте» [10] и, следовательно, что модель в основе предпо-

[8] Claude L e v i - S t r a u s s. Antropologie structurale. Paris, 1958, pp. 63—66.
[9] Cl. L e v i - S t r a u s s. La Pensée sauvage. Paris, 1962, p. 174.
[10] В. А. Ш т о ф ф. Моделирование и философия. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

лагает наличие подобия и однозначности сопоставляемых явлений, то в искусстве, при максимальной близости к данной стороне действительности, говорящие о ней художественные произведения будут «моделировать» ее по-разному в силу различия субъективной позиции автора, каждый раз приводить нас к разнозначным результатам. Тем самым понятие модели применительно к интересующей нас области получает характер не более чем метафоры.[11] Это отнюдь не исключает возможности осмыслить закономерности развития искусства. «Человек, — говорит Маркс, — умеет производить по мерам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую меру, в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты».[12] Понятие меры вбирает в себя объективное и субъективное начало в художественном творчестве и в силу этого отвечает его природе с большой точностью и гибкостью сравнительно с понятием модели.[13] «Разве характер самого предмета не должен оказывать никакого влияния на исследование? — спрашивал Маркс. — И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?» [14]

Стремление к выражению гуманитарных понятий в терминах общего научного мышления (вплоть до трогательных по вере в силу чужого, но высокого научного термина уподоблений слога или образа... кванту, см. «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 117 и «Вопросы литературы», 1963, № 2, стр. 84),[15] само по себе вполне позитивное, необходимо должно опираться на понимание своеобразной природы предмета изучения и прежде всего определяющего его характер соотношения в нем объективного и субъективного начала.

Не решив этот центральный вопрос, не осмыслив природу художественной литературы, хотя и упомянув о ее специфике, начав с изучения частных особенностей стихотворной формы, впрочем, за счет ее упрощения, Ю. Лотман, членя произведение на «внутритекстовые конструкции» и «внетекстовые конструкции», не может не прийти к разрушению органического единства художественного произведения, к отрыву формы от со-

[11] Имея в виду работы Л. Столовича «Опыт построения модели эстетического отношения» («Ученые записки Тартуского государственного университета», 1962, вып. 124), М. Кагана «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» (ч. II, ЛГУ, 1964) и названную выше книгу Ю. Лотмана, в которых искусство рассматривается как художественное моделирование действительности, В. Штофф замечает, что «в предварительном плане можно лишь высказать сомнение в целесообразности экстраполяции научного понятия модели на художественный образ, ибо то общее, что имеется у художественного образа и модели — изображение и отображение действительности — не покрывает других их особенностей и отличий, изучение которых не менее, а может быть, и более важно для понимания сущности и значения как художественного творчества, так и методов научного познания» (стр. 294).

Поучительные примеры такого метафорического расширения понятия моделирования в искусстве можно найти в книге Н. Гея «Искусство слова» (М., 1967), где говорится, в частности, что «слово — универсальный материал для универсального моделирования того, что есть, и того, чего нет, что может быть и чего не может быть в мире, принимаемого и отвергаемого, должного и желаемого» (стр 348).

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. Гослитиздат, М., 1956, стр. 566. Заменяем в переводе неудачное слово «мерка» словом «мера».

[13] См.: А Д. Урсул. Природа информации. М., 1968, стр. 153.

[14] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 33.

[15] В порядке предостережения здесь следует напомнить слова американского физика академика Джона Пирса: «Теория информации — нашпигована весьма учеными и завораживающими терминами и понятиями, которые легко создают впечатление невероятной философской глубины. Энтропия, эргодический источник, многомерное пространство сообщений, биты, многосмысленность, процесс Маркова — все эти слова звучат весьма внушительно, в каком бы порядке их не расположили. Если же расположить их в правильном порядке, они приобретают определенное теоретическое содержание. ... Мистер Брайден, несомненно, знал все эти термины и даже настолько набил руку, что нанизывал их в осмысленной последовательности... хотя в течение всей нашей беседы я никак не мог разобраться, действительно ли мы обмениваемся мыслями или просто играем в испорченный телефон на высоком логическом уровне» (Джон Пирс. Не вижу зла. В кн.: Пиршество демонов. Изд. «Мир», М., 1968, стр. 182—183).

lib.pushkinskijdom.ru

держания. Настойчиво подчеркивая, что его принципиально отделяет от формализма внимание к смыслу произведения и находя в этом поддержку у К. Леви-Стросса, говорящего в «Структуральной антропологии», что «формальный анализ немедленно ставит вопрос: смысл» (стр. 266), Ю. Лотман стремится найти этот смысл в каждом относительно самостоятельном элементе художественной системы. Однако в переводе формулировки Леви-Стросса, который дан Ю. Лотманом, понятие смысла («Sens») заменено понятием «содержания», что совсем не одно и то же. Каждый самый частный структурный элемент может иметь смысл, но целостное содержание произведения не сводимо к сумме частных смыслов (как множество белых кроликов, по известной пословице, не составят одной белой лошади), а представляет собой уже новую смысловую категорию. Поэтому перенесение в область художественной литературы понятия об уровнях [16] не отвечает целостному единству в ней содержания и формы, точнее — содержательности формы. К сожалению, оно нашло место в еще более решительном виде в 5-м томе Краткой литературной энциклопедии в статье В. Иванова «Поэтика», где говорится, что «художественные средства могут быть классифицированы по различным уровням, располагающимся между замыслом (представляющим собой высший уровень) и конечным его воплощением в словесной ткани. Низшие уровни непосредственно связаны с языковым материалом художественного произведения и в своей совокупности могут быть названы поэтическим языком или художественной речью» (стлб. 937).[17] Очень характерно здесь отнесение замысла к высшему уровню, хотя, как известно, хорошими замыслами выстланы все мостовые, ведущие к зданию Комитета по присуждению премий, а значение произведения, высота его уровня определяется содержанием и полнотой воплощения его в адекватной ему художественной форме (понятие замысла связано с изучением творческой лаборатории писателя, истории создания произведения, а отнюдь не художественного произведения как завершенного целого). Упрощенная схема уровней не отвечает подлинному характеру художественного творчества, в котором все многозначно, все основано на взаимопереходах. Рифма представляет собой явление, относящееся не только к звуковому уровню, но и к ритмическому, и к композиционному, и к интонационному, и к строфическому, и к лексическому, и к характерологическому, и — в широком смысле — к сюжетному. В строках:

Читайте,
завидуйте,
я —
гражданин
Советского Союза

рифма собирает в себе, как в фокусе, весь пафос произведения. На каком уровне нам надлежит ее рассматривать?..

Изучая электрический провод на низшем уровне (на уровне шнура), а электрический ток как «внешнуровую конструкцию», мы легко придем к вдумчивому и вполне добросовестному предложению освободить шнур от изоляции, а две линии соединить в одну для большей крепости...

Относя к тексту «сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение», а «внетекстовые связи» предлагая рассматривать как особый компонент художественного целого (стр. 60), Ю. Лотман снова разрывает единство объективного и субъективного в искусстве и со-

---

[16] См: Ю. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, стр. 117.

[17] Б. Егоров идет еще дальше и стремится к «сегментации уровней», т. е. по сути дела к полному разрушению целостности художественного произведения (Б. Егоров. Литературоведение и математические методы. В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, стр. 344—345).

lib.pushkinskijdom.ru

здает тем самым систему анализа, не улавливающую его сущности. Правда, он вводит оговорку: «Не следует полагать, что текстовые связи противопоставлены внетекстовым» (стр. 165), но, относя к внетекстовым связям такие частные приемы, как пародию или скрытую полемику (стр. 167), он, по существу, уходит от проблемы.

Характернейшим примером дуалистической концепции искусства может служить позиция Р. Гароди. С одной стороны, он трактует искусство как торжество субъективного начала, выражающегося в создании мифа. А с другой, — он полагает, что с появлением фотографии утилитарная функция живописи безнадежно устарела, отождествляя ее тем самым лишь с воспроизведением объекта (современный Рафаэль с этой точки зрения уже не станет рисовать Мадонну, а отошлет натурщицу в цветную фотографию в соседнем квартале), как бы исключающим возможность утверждения в нем субъективной концепции художника хотя бы прежде всего самим выбором объекта, не говоря уже о его интерпретации.

Поучительный обратный ход мысли мы находим в книге С. Ваймана «Реализм как эстетический антипод религии. Этюды о поэтике Боккаччо» (Воронеж, 1966). Здесь, наоборот, автор стремится свести многообразие реальной действительности, определяющей непосредственное содержание художественного творчества, к философско-психологической сущности творческого процесса писателя, т. е. лишь к субъективной авторской позиции. «Всеобщее, — говорит он, — эстетически оборачивается фабулой; но фабула эстетически же снижается, компрометируется как нечто неподвижное... в сравнении с органикой и спонтанностью психического процесса. Материя фабулы тяжеловесна, грузна; психический процесс — эфир, дух, заключенный в чугунную посуду, джин, томящийся в толстостенной колбе. Порою этот дух прорывается наружу и захватывает значительные повествовательные пространства, и тогда мы созерцаем битву богов» (стр. 46).

Отсюда психологизм Боккаччо как основа материалистического понимания человека оказывается в центре внимания автора, а фабула, т. е. в данном случае живое содержание образов, объективная сторона реалистического отражения жизни, выключается из анализа. «Не переставая быть искренне верующим католиком, — говорит автор, — Боккаччо... непосредственно в недрах созидательного эстетического акта вступает с религией в смертельную схватку... иллюзорной, бесцветной, скрытой „глубине“ он противополагает глубину человеческую, психологическую, трехмерную... трансцендентному целостному — имманентное целостное — художественное произведение» (стр. 58). Поединок с религией происходит, таким образом, «в глубочайших недрах сознания» (стр. 67). «Искусство, вступая в жесточайший методологический поединок с религией... становилось антирелигией, антибогом» (стр. 107). Объективное содержание искусства здесь вне поля зрения. Общекультурный процесс формирования антирелигиозного сознания сводится к чисто литературному процессу, а последний теряет свою объективную природу, искусство становится «антибогом», но, скажем, реальный антиклерикализм Боккаччо выпадает из нашего кругозора, хотя в «поединке» он играл существенную роль. Субъективная интерпретация реализма («Реалистическое искусство мне представляется точкой... пересечения художника и материала, мысли о предмете и предмета мысли, чувства предмета и предмета чувства» — стр. 66) опять-таки затемняет для исследователя его обусловленность реальным жизненным процессом, как ранее недооценка субъективного начала в нем точно так же вела к ограничению его живого содержания.

Мы не ставим себе задачей рассматривать названные работы во всем их объеме и тем более давать им какую-либо общую оценку. Они интересуют нас здесь лишь как поучительные примеры того разнобоя, который

lib.pushkinskijdom.ru

существует сейчас в понимании природы искусства и задач его изучения. Соответственно мы не привлекаем к рассмотрению работы, в той или иной мере близкие излагаемым нами взглядам (например, статьи о художественном образе П. Палиевского и Н. Гея в первом томе «Теории литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (М., 1962)).

Все эти споры являются своеобразным отражением тех процессов, которые протекают в самом искусстве нашего времени.

Безотносительно к идеологическим тенденциям, которые могут проступать в той или иной теоретической позиции (как, например, в нападках Р. Уэллека на социалистический реализм, да по сути дела на реализм вообще), нельзя не видеть в многообразии современных теоретических концепций искусства в конечном счете и обусловленности их самим характером его современного развития, его новыми чертами, вытекающими из сущности исторической эпохи, которую мы переживаем, остротой противоречий, которые находят свое отражение и выражение в многообразии художественных проявлений реализма или реалистических тенденций, пробивающихся в произведениях писателей, в основном не стоящих на позициях реализма, и придающих им в той или иной мере убедительность жизненной правды.

Конечно, исторически вполне понятны такие пути развития реализма, когда само своеобразие жизненного процесса обусловливает одностороннее развитие субъективной или объективной его направленности. В типологии реализма не раз отмечалось, например, появление натуралистических (в широком смысле слова) тенденций в процессе начального нарастания или, наоборот, спада реалистических течений (скажем, в русской литературе начала XX века). С другой стороны, не следует проходить мимо возможности развития того, что можно назвать субъективированными формами реализма. В какой-то мере это проявляется и в жанровом плане. В книге Б. Сучкова «Исторические судьбы реализма» (1967) реализм Пушкина рассматривается на материале его эпических произведений, а лирика остается в стороне. Это продиктовано, очевидно, тем, что реалистичность лирики Пушкина, сама по себе бесспорная, требует детальной интерпретации, поскольку она выражена в форме субъективного переживания лирического героя и, сравнительно с изображением в прозаическом повествовании, воспринимается более условно. «Ему холодно» звучит более объективно, чем «мне холодно», хотя и в том и в другом случае речь идет об одном и том же — о холоде.

Тем более резко это различие скажется в трактовке объективного и субъективного реализма. В первом случае это будет реальная жизненная картина, во втором — субъективное ощущение, по которому мы все же в конечном счете можем угадать или так или иначе определить реальное начало холода.

Когда А. Роб-Грийе в своей книге о новом романе говорит о том, что новые формы романа связаны с новыми отношениями человека и мира,[18] что во времена Бальзака писатель знал прошлое, настоящее и будущее, а рассказчик в новом романе это — «человек, каков он есть в данном пространстве и времени» (p. 149), который не может даже ответить на вопрос, есть ли смысл в реальности, так как он ничего не знает (pp. 151—152), то все это может и не лишить творчество такого рода при определенных условиях реалистичности, названной нами субъективной. Если в той среде, о которой оно говорит, именно таковы отношения человека и мира, то в его восприятии этих отношений могут быть переданы их существенные черты, при всей субъективированности этого восприятия («мне и только мне холодно»).

---

[18] Alain Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. «Planete», Gallimard. Paris, 1963, p. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

Когда А. Роб-Грийе говорит о безгеройном романе, в котором не может быть характеров, а у характеров не может быть истории, т. е. развития, полагая, что роман характеров отошел в прошлое (рр. 32—33), а задачу искусства видит в том, чтобы ставить перед миром вопросы, которые еще сами себя не осознали (р. 14), то все это передает в конечном счете то ощущение утраты человеком представления о целостности мира, по которому мы можем судить и о драматизме жизни в этом мире, как по крику «мне холодно» мы судим о суровости мороза. Если тот же автор считает, что современный герой «существует благодаря своей речи», которая лишь одна представляет собой «гарантию его существования»,[19] то это свидетельствует не только об односторонности его представления о человеке, но и о свойствах изображаемой в его произведении среды, где человек лишен возможности действия, в котором прежде всего проясняется его характер, где он бессилен противостоять активно силе не понимаемых им жизненных обстоятельств, и поэтому-то теряет свою цельность.

А. И. Овчаренко писал о возможности «привнесения» в наш реализм и некоторых плодотворных приемов, средств, найденных модернизмом.[20] Такая постановка вопроса возможна, но благодаря наличию в творчестве крупнейших представителей так называемого модернизма элементов субъективного реализма в обрисованном выше смысле. Мир, изображаемый в творчестве Кафки, странен, но трагичность мироощущения человека в обществе, где идет процесс формирования фашизма, где возникают в зародыше вопросы, несущие в себе леденящую душу ответы, которые потрясут мир, передана им в ее жизненной правде. После книги о Треблинке Жана Франсуа Стейнера «Исправительная колония» Кафки воспринимается как страшная догадка о еще не родившейся жизненной возможности.

В этих условиях сила жизненной правды пробивается в искусстве, как репей в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого,[21] но именно она дает основу для возникновения реалистических тенденций в исторических условиях, во многом им противостоящих.

Пути развития реализма в широком его понимании неисчерпаемы в своем индивидуально-историческом разнообразии, включая сюда амплитуду его воплощений, зависящую и от минимального или максимального благоприятствования ему условий данного жизненного процесса и от непосредственного индивидуального характера, который он получает в стиле данного художника (т. е. прежде всего — от активности творческой позиции). В этом смысле в каждом художественном методе перед нами всегда выступает отношение исторической необходимости и индивидуальной свободы художника в его воплощении, начиная с самого обращения к данному методу и кончая степенью его осознанности, теоретического

---

[19] «Les Lettres françaises», № 1226, 20—26, Mars, 1968, p. 19.

[20] «Октябрь», 1967, № 12, стр. 211.

[21] «Куст „татарина“ состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки. На других двух было на каждом по цветку. Цветки эти когда-то были красные, теперь же были черные. Один стебель был сломан, и половина его, с грязным цветком на конце, висела книзу; другой, хотя и вымазанный черноземной грязью, все еще торчал кверху. Видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, по все-таки стоял» («Хаджи-Мурат»).

При сдвинутом изображении реальной действительности характер восприятия ее художником может сохранить объективное значение, реальность изображения отступает, реальность восприятия — остается.

В эпилоге «Преступления и наказания» Достоевский вводит сон Раскольникова, представляющий собой символическую притчу, моралистический авторский вывод из событий, развернувшихся в романе. Но, поскольку ему предшествует реалистическая картина жизненного процесса, то и он приобретает иную значимость. Мы ощущаем стоящую за ним драматичность жизненных отношений, по авторской тревоге судим об угрозе, нависшей над человеком.

lib.pushkinskijdom.ru

утверждения его принципов, как это было, например, у М. Горького или у Б. Брехта. И в этом опять-таки обнаруживается новизна современного исторического процесса, выражающаяся, в частности, в поляризации тенденций развития искусства (от искусства абсурда до социалистического реализма) так же, как и художественно-критических принципов их осознания.

Новый характер исторического процесса нашего века не может не вызвать к жизни реалистическое творчество нового художественного качества. Р. Уэллек в упомянутой книге говорит, что в «новом русском термине» (социалистический реализм, — *Л. Т.*) совершенно открыто признано противоречие: писатель должен описывать общество, как оно есть, и — вместе с тем — каким оно должно быть или будет (p. 242). Между тем в этом кажущемся противоречии отражена существеннейшая особенность нашей эпохи: нарастающая изменяемость мира, находящая наиболее полное принципиальное выражение в характере его общественного переустройства, в движении к социализму.

Она определяет и новое качество отражения жизненного процесса как в смысле его исторически нового реального содержания (конфликтов, характеров, отношений человека и общества, человека и природы), так и в смысле самого типа его направления и развития.

Социалистический реализм и представляет собой новый тип реализма, не подпадающий, естественно, под тот круг определений, который складывался до социалистической эпохи.

Все более ясно, что присущие ему черты свойственны по сути дела мировому литературному процессу в его наиболее прогрессивных проявлениях, что он представляет собой явление мирового масштаба.

Теория социалистического реализма в силу этого стоит перед задачей охватить его опыт, в котором с наибольшей полнотой находят свое воплощение закономерности, управляющие развитием искусства современности. И представление о единстве объективного и субъективного начала не может не быть одним из необходимых понятий, позволяющих и понять направление этого развития и оценить значение тех теорий, которые пытаются искать новые пути и принципы его анализа и оценки.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. А. ТРИФОНОВ

ЛУНАЧАРСКИЙ В БОРЬБЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ СОЮЗНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПРОЛЕТАРИАТА

Политика партии в области художественной литературы — это понятие получило широчайшее распространение после победы социалистической революции. Но политика эта начинала осуществляться уже до Октября. Луначарский писал, вспоминая предоктябрьскую эпоху: «Время это было настолько политически серьезным и насыщенным, что мы должны были иметь партийную литературную политику».[1]

Как известно, основы ее сформулировал В. И. Ленин в своей знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература». Некоторые важные стороны этой политики нашли отражение и в ленинских письмах к М. Горькому. Здесь, в частности, выдвигалась задача теснее связать с партийной печатью, с освободительным движением прогрессивных деятелей художественной литературы. В феврале 1913 года Ленин писал по поводу согласия Горького взяться за редактирование художественно-литературного отдела журнала «Просвещение»: «Вот действительно превосходно будет, ежели мы помаленьку присоседим беллетристов да двинем „Просвещение“! Превосходно! Читатель новый, пролетарский, — сделаем журнал дешевым, — беллетристику станете Вы пускать только демократическую, без нытья, без ренегатства. Рабочих скрепим. А рабочие пошли хорошие».[2]

Работа по привлечению писателей на сторону борющегося пролетариата шла, разумеется, и в другие, более ранние годы. В ней активно участвовали и Горький, и литературные критики из большевистского лагеря, прежде всего Луначарский и Воровский.

Луначарский, выступивший как литературный и художественный критик в эпоху подготовки и свершения первой русской революции, всегда рассматривал явления искусства «под углом зрения революции и ее великих задач».[3] «Лично я не чувствую призвания к „эстетической критике“»,[4] — писал он, характеризуя свою литературно-критическую позицию. Известно, как тонко и глубоко понимал Луначарский специфику искусства, но прежде всего он был критиком-публицистом, всегда исходившим из того факта, что искусство — это общественная сила: «Я спрашиваю себя, вредна или полезна она, и считаюсь с ней, борюсь с нею или стараюсь помочь ей».[5]

Он говорил о двух направлениях работы марксиста — художественного критика. Первое — «стараться познакомить рабочую публику со всем лучшим, что есть в искусстве, объясняя, толкуя, подчеркивая, пока не приобретены еще этой публикой навыки к наслаждению, плодотворному, растящему душу наслаждению великим в искусстве». Второе —

---

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 386.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 161.

[3] А. В. Луначарский. Диалог об искусстве. М., 1919, стр. 4.

[4] Литературный распад, кн. 2. СПб., 1909, стр. 99.

[5] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

«раскрыть глаза наиболее отзывчивым и молодым художникам, чтобы они видели, уши — чтобы слышали, чтобы наполнил их „шум и звон" величайшей мировой борьбы, и чтобы они претворили нам их в песни радости, гордости, смелого вызова, жажды и предчувствия победы, в песни согласия, дружбы, песни угрозы».[6]

Луначарский-критик талантливо выполнял обе эти задачи.

Одна из самых ранних программных статей его заканчивалась следующим выразительным обращением к писателям: «Одним читателям играют на свирели и они пляшут, другим — поют, а они плачут. Пусть же кто-нибудь трубит зорю и боевые марши: есть читатель, который хочет этого. Господа писатели, этот читатель хочет делать большое дело, — посветите ему».[7] Молодой критик-революционер призывал художников слова писать для тех, кто поднимал знамя борьбы за коренную переделку жизни.

Анализируя процессы, совершавшиеся в те годы в среде интеллигенции, в частности художественной, Луначарский констатировал два вида ее идеологической концентрации: в пределах буржуазного лагеря, на почве крайнего индивидуализма и антипатии к революционному пролетарскому движению, проповеди «свободы личности и искусства от социальной задачи нашего времени», «свободы юродства» — с одной стороны, и вокруг «высокого маяка пролетарской идеологии» — с другой.[8] Этому второму процессу Луначарский и стремился всячески содействовать.

1

Критик-боец, критик-полемист, Луначарский с первых своих шагов активно вмешался в ту острую классовую борьбу, которая происходила не только в сфере собственно политической, но и на всем идеологическом фронте. Он наносил меткие удары перешедшим тогда в наступление адептам реакционно-идеалистической философии, в частности Н. Бердяеву и С. Булгакову, которые резко повернули от ревизионистски истолковываемого марксизма к мистике и религии. Как литературный критик Луначарский выступил против получившего в те годы большое распространение на Западе и в России искусства буржуазного упадка, искусства антиобщественного, антинародного, антиреалистического, против его теории и практики.

Уже в первой своей большой литературно-критической статье «Морис Метерлинк» (1902) Луначарский дал беспощадную характеристику декадентства и раскрыл его социальные корни. И позже он постоянно разоблачал мнимую красоту декадентского маскарада с его «мистическим кокетством», «пустозвонным парением в высь», «гимнами смерти».[9] Этому искусству, которое «служит делу угашения жизни»,[10] он противопоставлял эстетику самой жизни, «эстетику мужественную, рабочую, земную и солнечную, революционную».[11]

Луначарский не раз скрещивал свою шпагу с декадентскими литераторами. Блестящим примером в этом смысле явилась статья «Очерки современной русской литературы»,[12] содержавшая ответ на выступление Зинаиды Гиппиус во французском журнале «Mercure de France». В своей статье поэтесса утверждала, что только модернизм является воплощением европейской культуры в России и что только с него

[6] «Правда», 1905, № 9—10, стр. 418.
[7] «Русская мысль», 1903, № 2, стр. 66.
[8] Литературный распад, кн. 2, стр. 84—85.
[9] У горна, сб. № 1. СПб., 1907, стр. 125.
[10] Там же, стр. 115.
[11] Там же, стр. 123.
[12] «Заграничная газета» [Женева], 1908. № 2, 23 марта; № 3, 30 марта.

lib.pushkinskijdom.ru

началась у нас художественная литература в европейском смысле слова. Луначарский показал настоящий характер этой «культуры», особенно проявившийся в дни реакции, когда ошеломленный читатель «перестал различать, где кончается индивидуализм, эротизм, чистое художество... и начинается цинизм, кривляние, разнузданная дикость и прямое хулиганство».

Однако Луначарский видел, что среди модернистов и декадентов есть талантливые поэты, произведениям которых свойственны «проникновенный лиризм» и «изумительное соответствие содержания с мелодией стиха».[13] Судьба этих художников слова не была безразлична критику. Признавая, что их сознание искалечено впечатлениями уродливой социальной действительности, он не считал всех их безнадежно больными. Он не исключал возможности поворота некоторых из них на иной путь.

Критика радовало, что отдельные одаренные художники на Западе и в России сбрасывали с себя «покровы мистицизма и лжеидеализма» и шли «по направлению к активному культу живой жизни и истинного прогресса».[14] Так, он с удовлетворением отмечал идейную эволюцию Метерлинка, обнаруживая даже явную склонность преувеличивать черты реализма, оптимизма и социальности в его новых художественных произведениях и философских трактатах.

С пристальным вниманием относился Луначарский к художественному творчеству и теоретическим выступлениям некоторых русских символистов, в частности Валерия Брюсова и Андрея Белого.

Живой интерес проявлял он к Бальмонту, в поэзии которого подкупали наряду с музыкальностью и виртуозностью формы страстные призывы «к жизнерадостному, подъемному существованию».[15] По признанию Луначарского, искрометные ноты в творчестве Бальмонта делали его стихи привлекательными не только для буржуазной публики, но в известной мере и для марксистской интеллигенции. Вспомним, что в начале 900-х годов Бальмонт вызывал большой интерес и у Горького, который пытался воздействовать на талантливого поэта, «настраивая его на демократический лад».[16]

Под влиянием революционного подъема Бальмонт и некоторые другие поэты из декадентского лагеря обращались к социально-политическим темам, в их произведениях начинали звучать мотивы обличения старого строя и прославления революционного пролетариата. Но такие стихи оказывались обычно поэтически слабыми, а порой даже фальшивыми и искусственными.

Высмеивая этих поэтов, буржуазная печать рассматривала их неудачу как доказательство того, что общественное содержание сковывает свободу художественного творчества, и рекомендовала им вернуться к прежним, привычным мотивам. Луначарский отнюдь не переоценивал достоинств подобных стихов на общественные темы, он тоже видел, что «все это выходит так неуклюже и даже неумно».[17] Но он объяснял слабость этих попыток длительной оторванностью поэтов от вопросов социальной жизни, многолетней привязанностью к иной, более узкой сфере. Луначарский подчеркивал, что «гражданская поэзия, политическая поэзия часто бывает искусственна и холодна, но это бывает тогда, когда

---

[13] «Современник», 1913, кн. VIII, стр. 212.
[14] «Образование», 1902, № 10, отд. II, стр 157.
[15] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма (далее. ЦПА ИМЛ), ф. 142, оп. 1, ед. хр. 438, л. 19.
[16] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 199.
[17] «Свобода и жизнь», 1906, № 11, 5—6 ноября.

lib.pushkinskijdom.ru

она сама не дозрела до настоящей страсти, до высокого пафоса».[18] Конечно, «дозреть» до настоящей гражданской страсти большинству недавних жрецов «чистого искусства» было чрезвычайно трудно.

Приняв участие в дискуссии на тему «Революция и литература», открытой в 1906 году в газете «Свобода и жизнь» статьей К. Чуковского, Луначарский поставил перед ее участниками и читателями вопрос: «Не потому ли художник так беспомощен в области, которая сейчас волнует сердца его нации, что он слишком предан был одному маленькому фрагменту мира, выводил фиоритуры на одной коротенькой струнке»?[19] И в противоположность критикам, которые как бы говорили поэту: «Запри цветные окна! Замажь замазкой, иначе простудишься на ветру народной грозы и станешь фальшивить, как Бальмонт!», Луначарский писал: «Настежь окна, художник... не пропусти своего счастья: ты, волей судеб свидетель великих явлений, думай, думай напряженно, наблюдай из всех сил, преломи эти снопы невиданных лучей в гранях твоей индивидуальности, изнемоги под бременем, умри ради литературы, ибо она, твоя богиня, требует от тебя теперь художественного анализа и художественного синтеза по отношению к явлениям ошеломляющим, колоссальным!»[20]

Полемизируя с К. Чуковским, выступавшим тогда в роли «бурного паладина свободного искусства», Луначарский спрашивал его: «Помогаете ли вы как критик нарождению нового литератора, который отыщет красоту в величайшем явлении социальной жизни — революции?»[21]

Об этой важнейшей задаче литературной критики Луначарский напоминал неоднократно и впоследствии. Так, участвуя в обсуждении реферата «Искусство и общественная жизнь», прочитанного Плехановым в 1912 году в Париже, «он заметил, что между художниками, стоящими на буржуазной точке зрения, есть колеблющиеся, и что таких надо убеждать, а не предоставлять стихийной силе буржуазных влияний».[22]

Разумеется, Луначарский не питал особых иллюзий относительно возможности для большинства даже выдающихся поэтов-символистов найти новый путь. Отмечая, например, что в годы первой русской революции Андрей Белый «при свисте своих союзников объявил: будущее принадлежит пролетариату»,[23] Луначарский тем не менее считал характерной чертой автора сборника «Пепел» «интеллигентский надрыв, который подменяет ему практику победоносного, наукой освещаемого труда — практикой... факирства». «Спасется ли этот человек?»[24] — с сомнением спрашивал критик.

Луначарский видел, что художники декадентского лагеря в подавляющем большинстве способны только на «мнимый бунт» против окружающей действительности. Объясняя, почему символисты с их отрицанием мира попали в моду у буржуазной публики, Луначарский писал: «Отрицай, пожалуй, мир! Буржуазия ничего не имеет против. Не ломай его только. За это она не погладит по головке; не призывай к борьбе реальной, борьбе силы против силы. Болтать же можно, уходить от жизни в салоны, кабинеты, гашиш, грезы, сколько угодно!»[25]

Критик знал настоящую цену и так называемому мистическому анархизму группы декадентских литераторов, которые «придают своему анархизму салонно-разговорные и в себя влюбленные формы, отрывают

---

[18] «Революция и культура», 1928, № 1, стр. 57.
[19] «Свобода и жизнь», 1906, № 11, 5—6 ноября.
[20] Там же.
[21] Там же.
[22] См.: Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, ГИЗ, М., 1924, стр. 181.
[23] «Заграничная газета». 1908, № 2, 23 марта.
[24] «Образование», 1908, № 6, отд. III, стр. 65.
[25] «Вестник жизни», 1907, № 1, стр. 130.

lib.pushkinskijdom.ru

его от земли и от „отвратительного“ плебса, обсахаривают, обсасывают его и делают из него просто расплывчатое настроение».[26]

Еще менее могли обмануть Луначарского заигрывания с революцией таких декадентских столпов, как Мережковский или Сологуб. «Говорят, что в „Навьих чарах“, — писал Луначарский о Сологубе, — он сделал шаг навстречу социал-демократии!!! Полноте. Он сложил свои хитрые уста лишь для Иудина поцелуя, желая, чтобы на высоком челе красавицы остался черный след лобзания. Мы знаем этот прием. Хватают за ногу божество, якобы желая поцеловать „воскрылие одежд“, и потом стараются стащить его половчее в грязь с пьедестала».[27] Впоследствии Луначарский вспоминал, как Сологуб говорил ему «в личных беседах, что он написал роман „Навьи чары“, желая возвеличить социал-демократию. Но спасибо за такое возвеличение, потому что это до такой степени было перемешано с какой-то никому непонятной мистикой и с самой противной, зловонной и извращенной эротикой, что мы отшатнулись от него, чувствуя, что от уст протянутого к нам поцелуя пахнет тлетворным запахом».[28]

Таким претендентам на роль попутчиков революционного пролетариата критик-большевик мог давать только отпор.

2

Декадентско-модернистской литературе в разных ее вариациях противостояло искусство, стремящееся к правдивому отражению социальной действительности, искусство реализма. К творчеству его представителей Луначарский присматривался с особым вниманием и надеждой.

В годы, когда начиналась литературная деятельность Луначарского, крупнейшим русским — и не только русским — писателем-реалистом после Толстого был Чехов. «Я не знаю, — писал Луначарский в статье 1903 года, — есть ли сейчас в Европе талант, равный Антону Павловичу Чехову, если исключить, конечно, Л. Толстого, доказавшего своим гениальным „Воскресением“, что он все еще стоит вне всякой конкуренции. Мягкий и неподдельный юмор, рука импрессиониста, позволяющая двумя штрихами карандаша дать жизнь, которой другой не уловит в тщательно выполненной картине, глубина понимания человеческой души, огромный кругозор от героев „Оврага“ до изящных „Трех сестер“...» [29]

Восхищаясь талантом Чехова, Луначарский, по собственному признанию, неоднократно с наслаждением перечитывал произведения писателя, но взятые в целом они вызывали в молодом критике и чувство известной неудовлетворенности. Обилие картин, «со страшной правдой» изображавших «самую серую, самую тусклую жизнь», «подавляющую, неподвижную среду, в которой барахтаются или неподвижно лежат разные рабы-люди», невольно создавало впечатление, что из этой среды «вырваться некуда».[30] «Мы с нетерпением ждем, — писал критик, — когда же Чехов... покажет человека, который *может* прорвать тину и вынырнуть из омута на свежий воздух, когда же покажет он нам семена новой жизни».[31]

---

[26] «Образование», 1906, № 8, отд. II, стр. 44.

[27] Там же, 1908, № 4, отд. III, стр. 28.

[28] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 438, л. 53. В письме к Луначарскому от 3 августа 1920 года Сологуб упоминает об их разговорах, происходивших в Париже в мае 1914 года (Центральный государственный архив Октябрьской революции, ф. 2306, оп. 1, д. 429, л. 190).

[29] «Русская мысль», 1903, № 2, стр. 58.

[30] Там же, стр. 58—59.

[31] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Луначарский выражал сожаление, что писатель наделяет некоторых своих пассивных персонажей, способных лишь стонать и плакать, душевной красотой и утонченностью и тем самым невольно как бы делает их положительными героями. Критик-революционер хотел, чтобы авторские симпатии были отданы другим людям, тем тысячам девушек и юношей, которые «пробиваются к свету бодро и энергично»,[32] несмотря на все трудности и препятствия.

В то время, когда Луначарский писал о необходимости изобразить в литературе смелую девушку, которая «приносит живую душу для великого дела», Чехов уже работал над рассказом «Невеста» с его героиней, уходящей в «новую, широкую, просторную» жизнь (как известно, воспоминания Вересаева, читавшего в корректуре первый вариант рассказа, дают основание утверждать, что в нем Надя уходила непосредственно в революционное дело).[33]

Луначарский не мог не обратить внимания на этот новый в творчестве Чехова мотив, рожденный предреволюционной обстановкой. Он с удовлетворением отметил «бодрость тона» «Невесты» и высказал пожелание, чтобы писатель «в таком же тоне написал какую-нибудь более широкую картину». С еще большей, чем прежде, определенностью критик утверждал, что в современной действительности уже есть «материал для изображения человека-борца, человека-протестанта» и что без этой фигуры «доза мрачного реализма» в современной русской литературе «может оказаться слишком сильной».[34] Правда, последний чеховский рассказ сначала не показался критику особенно значительным.

После смерти Чехова Луначарский вновь вспомнил «Невесту» и более верно осмыслил ее значение в творчестве ушедшего писателя: готовя в конце 1904 года для включения в сборник статью «О художнике вообще...», он добавил целый абзац, где говорилось о том, что последний чеховский рассказ содержит в себе «отзвуки песни, которою великий умирающий художник безвременья приветствовал новую жизнь».[35]

В те же годы один из критиков социал-демократов, В. Шулятиков, писал в статье о Чехове: «Он не наш!.. По основным предпосылкам своего миросозерцания он принадлежит к их лагерю, лагерю современных „идеалистов“».[36] Луначарский никогда не отдавал Чехова иному, враждебному, антиреволюционному лагерю. Он хотел, чтобы писатель был до конца «наш».

Дореволюционные высказывания Луначарского о Чехове были немногочисленны и не очень пространны. Но это были выступления с позиций революционно-марксистской критики, боровшейся за нового героя в литературе, за решительный поворот ее к новым социальным явлениям.

Однако этим критическим высказываниям Луначарского явно не повезло в нашем литературоведении. В 1957 году вышло первое издание книги Б. И. Александрова «Семинарий по Чехову» (Учпедгиз, М., 1957). В этом пособии дореволюционные статьи Луначарского просто не упоминались, хотя студентам предлагалась тема «Борьба за Чехова в критике эпохи первой русской революции», называлась литература к ней.

В недавно появившейся книге О. Семеновского «Марксистская критика о Чехове и Толстом» (Кишинев, 1968) статьям и замечаниям Луначарского о Чехове уделено много внимания. Автор готов признать, что «высказывания Луначарского о Чехове близки нам своим жизне-

[32] Там же, стр. 60.
[33] См.: Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1960, стр. 675.
[34] «Образование», 1904, № 2. отд. III, стр. 140.
[35] А. Луначарский. Этюды критические и полемические. М., 1905, стр. 389.
[36] «Правда», 1905, № 1, стр. 156.

lib.pushkinskijdom.ru

утверждающим пафосом, настойчивым требованием расширить горизонты литературы, показать в ней нового человека — строителя и борца».[37] Казалось бы, какой еще более высокой и справедливой оценки можно требовать. Однако О. Семеновский всячески стремится доказать, что Луначарский, и критикуя пассивность чеховских интеллигентов, и призывая писателей изображать героев, активно вмешивающихся в жизнь, исходил прежде всего из абстрактно-биологических критериев, подсказанных философией Маха и Авенариуса, из абстрактно-биологического принципа «жизнелюбия».

Влияние, оказанное на Луначарского биологической эстетикой Авенариуса, общеизвестно. Но интерес к героям-борцам, героям-протестантам был обусловлен прежде всего его социально-политическими взглядами. Луначарский подчеркивал, что как раз «для пролетарского коллективизма наиболее характерна его активность, любовь к жизни, вера в прогресс именно как результат активности человеческой».[38] Даже в своей теоретической работе «Основы позитивной эстетики», отмеченной сильным влиянием Авенариуса, Луначарский утверждал, что «искусство активных душ», «изображение стремящегося человека» с его боевыми инстинктами, с его напряженной мыслью и волей «присуще обществам и классам, развивающимся путем борьбы».[39] Мы можем верить Луначарскому, что какие-то стороны этой работы одобрял Ленин.[40] И само увлечение молодого критика концепцией Авенариуса в значительной степени объясняется тем, что он видел в ней научно-биологическое «подкрепление» эстетическим идеалам, порожденным социальной действительностью, социальной борьбой.

О. Семеновский буквально десятки раз возвращается к своим утверждениям о «принципиальных ошибках Луначарского в освещении творчества Чехова», о «методологической узости и субъективистской тенденциозности подхода», о выводах, «несовместимых с принципами марксистской критики», и т. д. и т. п. Ссылаясь на цитированные выше слова Луначарского о «руке импрессиониста», наш строгий судья заявляет, что Луначарский «по сути дела отвергал мысль о реализме Чехова», «не сумел разобраться в реалистической природе художественного метода Чехова».[41] Между тем Луначарский никогда не противопоставлял так называемого импрессионизма Чехова реализму. Говоря о «легучем, метком, лаконичном импрессионизме», критик имел в виду не какой-то особый художественный метод, отличный от реализма, а своеобразную литературную манеру, контрастирующую с «веским, детализирующим, несколько медлительным и точным натурализмом». Этой стилевой манере свойственны, по замечанию Луначарского, «виртуозный отбор только самого характерного в изображаемом и виртуозное умение это самое характерное передать меткими словами».[42]

По нашему мнению, О. Семеновский не прав и утверждая, что Луначарский воспринимал Чехова «как безнадежного пессимиста, не видя принципиального различия между самим Чеховым и его героями».[43] Разбирая один из критических очерков о Чехове, появившийся в 1903 году, Луначарский соглашается с тем, что основной темой Чехова является «власть будничной, мизерной обывательской канители

---

[37] О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом. Кишинев, 1968, стр. 67.

[38] «Образование», 1908, № 4, отд. III, стр. 18.

[39] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 7, стр. 93.

[40] См. там же, стр. 41.

[41] О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом, стр. 109—110.

[42] См. предисловие Луначарского в кн.: Собрание сочинений Чехова, т. 1, Госиздат, М.—Л., 1929, стр. 7—8.

[43] О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом, стр. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

над душами людскими»,[44] но упрек в том, что эта «обывательская канитель», «обыденщина» абсолютизируется, распространяется на всю действительность, он обращал не к Чехову, а к автору книжки — А. Глинке-Волжскому. Кстати, в этой же статье Луначарский отмечал, что «у Чехова на каждом шагу встречается уверенность в „гармонии будущего“», но нет героев «воинственного духа»,[45] которые могли бы бороться за осуществление этой гармонии.

О. Семеновский считает, что Луначарский не увидел связи последнего периода в творчестве Чехова с нарастанием революционного подъема, но Семеновский не заметил цитированного выше отзыва Луначарского о рассказе «Невеста» как об «отзвуках песни», которою великий художник «приветствовал новую жизнь».

Если в высказываниях Луначарского о Чехове так много ошибок, то непонятно, как же получается у Семеновского, что «критические замечания Луначарского были его вкладом в борьбу за появление» нового героя-борца в литературе, «за дальнейшее развитие ее реалистических традиций в новых исторических условиях».[46] Выходит, что многочисленные «принципиальные ошибки» не препятствуют достижению замечательных результатов.

О. Семеновский усиленно противопоставляет высказываниям Луначарского о Чехове статьи Воровского. Конечно, мы найдем у критиков различия в оценке отдельных произведений и героев. Так, в образах Трофимова и Ани из «Вишневого сада» Воровский увидел набросанный хотя «лишь в общих контурах» «выход из среды лишних людей», Луначарский же не нашел и в этих персонажах настоящего «просвета». Но в целом в восприятии творчества Чехова у обоих критиков было гораздо больше общего. Во вступительной статье ко второму тому сочинений Воровского Луначарский впоследствии писал: «В предлагаемой книге читатель найдет множество отдельных характеристик. Они в большинстве случаев совершенно верны. Касаются ли они писателей или критиков — они не нуждаются ни в каких комментариях».[47] Луначарский оговаривал при этом некоторую спорность статьи Воровского о Герцене, но статья о Чехове («Лишние люди») не вызвала у него никаких замечаний.

Показательно, что оба критика-марксиста порой пользовались при характеристике чеховских персонажей очень сходными образами и определениями. Так, Луначарский писал о бывшем революционере из «Рассказа неизвестного человека»: «Домашнему гусю лучше не пробовать летать, а то разобьется; лучше всего ему, полощась в своей луже, разглагольствовать о жажде летать по поднебесью — жажде, увы, неисполнимой... а когда высоко-высоко над головою летят дикие, вольные братья — зажмуривать глаза!» [48] У Воровского же в его статье о чеховских пьесах мы читаем: «И когда какой-нибудь юный утеныш, увлеченный примером пролетающих диких уток, вздумает подняться к поднебесью, нам нечего удивляться, если он, долетев до ближнего ивового куста, грузно шлепнется в воду и станет горько жаловаться, что взвалил себе на спину непосильную ношу».[49]

Сопоставляя высказывания Луначарского и Воровского, не мешает учитывать и то обстоятельство, что Воровский писал о Чехове, подводя итоги его творчества. Луначарский же выступал со своими статьями в 1903—1904 годах, когда творческий путь писателя еще продолжался (только рецензия на постановку «Вишневого сада» появилась через два

[44] «Образование», 1903, № 9, отд. III, стр. 89.
[45] Там же, стр. 91.
[46] О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом, стр. 122
[47] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, стр. 400.
[48] «Образование», 1903, № 9, отд. III, стр. 90.
[49] «Правда», 1905, № 7, стр. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

месяца после смерти автора). Это была преимущественно реакция на явления текущей литературы со стороны критика-революционера, который настойчиво выдвигал перед художниками слова новые, социально очень важные задачи.

3

В годы первой русской революции и предшествующие ей Луначарский регулярно выступал в журналах «Образование», «Правда», «Вестник жизни» как обозреватель современной литературы. В своих обзорах ему приходилось рассматривать произведения очень разного социально-познавательного и художественного достоинства. Но, выбирая темы для отдельных статей, критик обычно писал о талантливых художниках демократического крыла реалистической литературы, в частности о писателях группы «Знание», которую он впоследствии называл «многозначительным в истории русской общественности союзом».[50] Луначарский отмечал, что для большинства участников этой группы были характерны настроения общественного протеста и «социалистические надежды».[51]

В «журнальных заметках», рецензиях и статьях Луначарского содержались отклики на произведения Вересаева, Серафимовича, Гарина-Михайловского, Скитальца, Куприна, Телешова, Чирикова, Юшкевича, Айзмана, Кипена и других знаньевцев.[52] В их творчестве критика особенно интересовало изображение «обиженных жизнью трудовых классов».[53] Поэтому он горячо приветствовал появление выпущенного издательством «Знание» первого тома сочинений Скитальца. «Автор хорошо знает, — писал Луначарский, — жизнь российского пролетария, рабочего люда... В своих рассказах Скиталец дает нам правдивые и яркие картинки народного горя и нужды». При этом для критика-революционера было чрезвычайно важно, что от этих рассказов не веяло безнадежностью и безотрадностью: «...несмотря на то, что Скиталец рисует жизнь со всеми ее несправедливостями, жестокостями, рассказы его вызывают в читателе доброе настроение, веру в лучшее будущее».[54] Вспомним, что незадолго до этого Ленин писал матери о той же книге: «Горького, Скитальца получил и читал с *очень большим* интересом. И сам читал и другим давал».[55]

«Жизни масс, и именно городских, которые подают так много надежд»,[56] был посвящен и рассказ Вересаева «Честным путем» («Конец Александры Михайловны»), составивший вторую часть повести «Два конца». Здесь изображалось беспросветное положение одиноких, неорганизованных женщин-работниц, гибнущих физически и морально под гнетом нужды и непосильного труда. Луначарский отмечал правдивость рассказа, в котором «чувствуется подлинное знание среды». Но критик считал важным изображение не только невзгод в жизни «низшего класса», не только того, что вызывает ужас и бесконечную жалость, но и «светлых явлений на темном фоне», тех «чувств и порываний», которые порождают надежды. «Всякая повесть из жизни трудящихся масс, — утверждал Луначарский, — если она правдива, не может не быть мрачной, но она отнюдь не должна быть пессимистической, в ней не должно пахнуть метафизическим безысходным трагизмом, потому что *есть исходы*, и их необходимо энергично намечать, как бы ни было это трудно

---

[50] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 197, л. 5.
[51] Там же, ед. хр. 404, л. 29.
[52] В собрание сочинений Луначарского эти работы критика, к сожалению, не включены.
[53] «Образование», 1904, № 3, отд. III, стр. 119.
[54] «Северный край» [Ярославль], 1903, № 38, 10 февраля.
[55] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 55, стр. 223.
[56] «Образование», 1904, № 2, отд. III, стр. 139.

lib.pushkinskijdom.ru

при нынешних условиях».[57] Но возможности «исходов» в рассказе «Честным путем» почти не ощущалось. В этом отношении Луначарский отдавал предпочтение первой части дилогии — рассказу «Конец Андрея Ивановича» (1899), где появлялся передовой, сознательный рабочий Барсуков; беседуя с ним, старый переплетчик Андрей Иванович начинал чувствовать, как все «шире раздвигались перед ним просветы», как все «больше верилось в жизнь и в будущее».

Позже Луначарский скажет, что знаньевцы отметили появление в нашей действительности новой социальной силы — рабочего, хотя «не вполне его понимая, не охватывая еще всей грандиозности того, что он с собой несет».[58]

Не надо, однако, думать, что Луначарский требовал от современных писателей-реалистов исключительно изображения рабочего быта. На примере одного из литераторов-знаньевцев, С. Юшкевича, критик предупреждал об опасности впасть в однообразие: «Ударив раз по одним струнам нашего сердца, нужно уметь перейти к другим тональностям, а Юшкевич, ударив раз, ударяет другой, третий и так до бесчувствия. Г-н Юшкевич быстрее, чем следовало, набил нам оскомину пролетарским голодом и пролетарским гневом».[59]

Луначарский обращал особое внимание на то, что позиция писателя-реалиста, выступающего с критикой уродливых явлений социальной действительности, должна быть последовательной. Именно об этом идет речь в отзыве о рассказе Серафимовича «Из жизни Сережи».[60] Критик находил здесь удачной зарисовку переживаний маленького гимназиста, в душе которого под воздействием мертвящей обстановки казенной гимназии зарождается тоска. Но образ учителя — «человека в футляре», придирчивого и бездушного дрессировщика детей в классе и добродушного семьянина у себя дома — вызвал у Луначарского неудовлетворенность, поскольку мальчик, а вслед за ним и автор, готовы умиляться этой трансформацией.

В творчестве ряда представителей критического реализма Луначарского настораживала слабость или даже явная несостоятельность их идеалов, их позитивной программы, и он порой сосредоточивал внимание именно на этом.

Луначарский высоко ценил Куприна как «очень сильного реалиста-объективиста»,[61] наблюдательного и правдивого бытописателя, превосходного рассказчика. По мнению критика, таким ярким писателем «несомненно гордилась бы всякая национальная литература».[62] Луначарский посвятил большую статью одному из лучших произведений Куприна — повести «Поединок». Однако, оценивая очень положительно повесть в целом, критик-публицист главное внимание уделил полемике с ультраиндивидуалистической философией Назанского, являвшегося рупором авторских идей. Луначарский показал, что «вся внешне-красивая, мнимоницшеанская теория Назанского есть типичнейшее мещанство».[63] Полемика с ложными идеями, портившими хорошую повесть талантливого писателя, была одной из форм борьбы за него.

Большим мастером прозы, «тонким, хотя и суховатым поэтом»[64] считал Луначарский другого крупнейшего писателя-знаньевца — Бунина. Луначарский дважды собирался написать о Бунине — в 1909 и в 1911 го-

---

[57] Там же, стр. 140.
[58] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 404, л. 30.
[59] Театр. СПб., 1908, стр. 33.
[60] «Образование», 1904, № 3, отд. III, стр. 127.
[61] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 415, л. 35.
[62] «Заграничная газета», 1908, № 3, 30 марта.
[63] «Правда», 1905, № 9—10, стр. 174.
[64] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 415, л. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

дах. Об этом мы узнаем из письма Бунина от 31 марта 1909 года сотруднику конторы «Знания» С. П. Боголюбову, где он просит прислать для Луначарского свои сочинения,[65] и из письма самого Луначарского к Горькому от 18 января 1911 года.[66] (Во втором случае речь шла о характеристике литературной деятельности Бунина — наряду со статьями о Горьком и Андрееве — для марксистской «Истории новейшей русской литературы»). Ни то, ни другое намерение не было осуществлено. Но до нас дошел посвященный Бунину сонет Луначарского «В ожидании Пасхи». Луначарский не случайно выбрал для стихотворения, адресованного Бунину, форму сонета: незадолго до этого вышел 24-й сборник «Знания», где был напечатан цикл сонетов Бунина. На хранящемся в архиве листке имеется авторская надпись: «31/III. На пароходе между Капри и Неаполем». Стихи относятся, несомненно, к 1909 году, когда и Бунин и Луначарский были одновременно на Капри, встречались и беседовали там.

В своем сонете Луначарский говорит о многокрасочности художнической палитры Бунина, подчеркивая преобладающие в его творчестве мотивы и настроения:

Ты знаешь тень и блеск, и радость и печаль,
И будничный язык и радужные сказки
Природы-матери Ты ритмом пишешь даль
И в слове отыскал пленительные краски.

Но тень тебе милей, печаль тебе роднее,
И ярким сказкам ты предпочитаешь быль.
Поешь природе ты и плачешь перед нею,
И клонишься пред ней, как наш родной ковыль.

В конце стихотворения Луначарский касается споров, которые шли вокруг произведений Бунина. В отличие от тех, кто видел в Бунине лишь певца отживающей старины, Луначарский готов был тогда надеяться, что Бунин может стать провозвестником грядущего обновления России.

Друзья мне говорят. «Кто этот странник бледный?
Сын проходящего столь долгого поста
Не кликнет празднику трубой звеняще-медной!»

Но вслушайтесь, как песнь его чиста.
И ждите: в нем готов сверкнуть, как луч победный,
Пасхальный новый лик народного Христа.[67]

Этот сонет можно рассматривать не только как прогноз дальнейшего творческого развития писателя, но и как своего рода призыв, обращенный к нему.

Листок, на котором написан текст сонета, несомненно был вручен Луначарским самому Бунину и потому сохранился в его архиве.

Следует учесть, что в то время Бунин еще не написал самых мрачных своих страниц о русской деревне и русском народе, он усиленно печатался в «Знании», дружил с Горьким. В годы первой русской революции произведения Бунина и Луначарского часто появлялись на страницах одного и того же журнала «Правда», в котором активно сотрудничали социал-демократы и в редактировании которого (по литературно-художественному отделу) принимал участие Бунин. У Бунина этих лет можно было найти стихи, воспринимавшиеся не только как предчувствие

[65] Горьковские чтения. 1964—1965. М., 1966, стр. 72.
[66] Архив А. М. Горького.
[67] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 361, л. 1. Первое четверостишие цитировалось в «Ученых записках Орехово-Зуевского педагогического института» (т. IX, кафедра литературы, вып. 3, 1958, стр. 65).

lib.pushkinskijdom.ru

надвигавшихся социальных перемен, но и как их нетерпеливое ожидание:

Я жду веселых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов!
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле...

Наступающее обновление жизни поэт приветствовал и в стихотворении, которым открывалась июльская книжка «Правды» за 1905 год:

За морями всходит алый свет;
Над морями льется бодрый холод,
Свежий ветер радостен и молод,
Закипает за кормою след...
. . . . . .
А над ними — солнца бодрый свет,
Светлый призрак, край обетованный...
День свободы, яркий и желанный,
День труда! Привет тебе! Привет!

Но ко времени каприйской встречи эти мотивы в творчестве Бунина почти исчезли. Надежды критика на то, что писатель сможет показать «новый лик» русского народа, не осуществились.

Одним из заметных литературных «попутчиков» первой русской революции оказался Евгений Чириков. Он не только участвовал в знаньевских сборниках, но и выступал в качестве публициста и сатирика на страницах большевистской «Новой жизни». Здесь он печатался и в первых номерах, когда газета была еще, по меткому определению Луначарского, «запорошена и засижена разноцветными декадентскими мухами»,[68] и после того, как газетой стал руководить Ленин и большевистской редакции удалось избавиться от нежелательных сотрудников, «высадить их»,[69] по выражению Луначарского, из «Новой жизни».[70] По свидетельству М. М. Литвинова, Чириков оказывал и «некоторую финансовую поддержку газете».[71]

Тогда же в петербургском Новом театре была поставлена написанная еще в 1903 году пьеса Чирикова «Евреи».[72] В день первого спектакля в «Новой жизни» была помещена статья Луначарского. Критик оценил это произведение как «одну из тех немногих пьес, которые заглядывают в самую душу нашей энергичной, но хаотической, и страшной и радостной действительности».[73] Так как в небольшой статье Луначарского речь шла главным образом о задачах театра вообще, «Новая жизнь» через три дня поместила рецензию Алексеева (вероятно, Г. А. Алексинского,— *Н. Т.*), в которой давалась уже конкретная характеристика пьесы и ее отдельных образов. Как бы перекликаясь с мыслью Луначарского: «Театр обязательно должен быть поучительным», автор рецензии утверждал, что этот спектакль «может немало послужить развитию политического сознания зрителей».[74]

---

[68] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 13, л. 30

[69] Там же, ед. хр. 581, л. 9.

[70] В 16-м номере «Новой жизни» была напечатана пародия Чирикова «„Дело" о преступном сообществе (из архива Департамента полиции)», а в последнем 28-м номере, распространявшемся нелегально ввиду закрытия газеты, — его «Письмо в редакцию».

[71] «Новая жизнь». Первая легальная с.-д. большевистская газета. Вып. 1. Изд. «Прибой», Л., 1925, стр. IX.

[72] Во вступительной статье Е. М. Сахаровой к книге Е. Н. Чирикова «Повести и рассказы» (Гослитиздат, М., 1961) сообщается, что пьеса «Евреи» шла за границей и что в России ее «к постановке не разрешили» (стр. 15). О постановке в Новом театре автор почему-то не упоминает.

[73] «Новая жизнь», 1905, № 19, 23 ноября

[74] Там же, № 23, 27 ноября.

lib.pushkinskijdom.ru

В накаленной обстановке 1905 года пьеса, в которой тема национального притеснения переплеталась с темой социального гнета, при всем своем схематизме производила сильное впечатление на зрителей, оказывала революционизирующее действие.[75] Неудивительно, что Луначарский и его товарищи по редакции настоятельно рекомендовали читателям первой легальной большевистской газеты это художественно очень несовершенное произведение.

Менее одобрительно отнесся Луначарский к пьесе того же автора «Мужики», рисовавшей «картины деревенской жизни» периода революции. Герой фельетона Луначарского «Мой слишком чуткий друг» не нашел в этой пьесе ни «реальной симпатии» к мужику, ни того мучительного сострадания, каким проникнуты произведения Толстого о тех же крестьянах, ни изображения надвигающейся социальной стихии во всей ее «грозности». По замечанию «чуткого друга», у Чирикова все показано «как-то внешне»: «совершенно такие мужики, какими рисуются они усердному читателю газет... не люди действуют, а... изумительно газетно-типичные персонажи».[76]

С бóльшим интересом встретил Луначарский последующие пьесы Чирикова, в которых также содержались попытки «отразить явления действительности, имеющие огромную важность», хотя и «вне рамок реальности»,[77] в образах символического и аллегорического характера. Приветствуя стремление писателей откликнуться на развертывающуюся в современной жизни острую социальную борьбу, критик готов был подчас преувеличить художественные достоинства их произведений. Это отчетливо проявилось и в оценке «драматических фантазий» Чирикова «Красные огни» и «Легенда старого замка». Первая «фантазия» была задумана как «гимн борьбы и победы» восставших рабов, вторая — преимущественно как сатира «на аристократию, пирующую во время чумы» и обреченную на гибель.

Выбрать новую, необычную для себя художественную манеру, перенести действие пьес в условно-историческую или легендарно-фантастическую обстановку писателя-бытовика заставляло, очевидно, недостаточно углубленное знакомство с реальными героями и реальными обстоятельствами современной социально-политической борьбы, недостаточный запас живых наблюдений, необходимых для реалистического изображения, неумение обобщить эти наблюдения.

«Красные огни» Луначарский при всей благожелательности к автору признал неудачной вещью. Отметив неясность в обрисовке фигур пьесы, стереотипность образов, банальность аллегорий, немузыкальность стиха и т. д., критик пришел к выводу: «Первый символический „блин“ выпел у г. Чирикова „комом“».[78] Но свою отрицательную оценку он тут же сопровождает смягчающим комментарием, рассуждениями о том, что эта неудача «не должна останавливать симпатичного писателя на его новом симпатичном пути... Со всей искренностью драматург наш хотел воспеть красоту борьбы в ее печалях и радостях, воспеть в широких, свободных обобщающих картинах. Цель хорошая, благодарная, своевременная».[79]

4

Самым крупным и своеобразным из писателей, связанных со знаньевской группой, Луначарский с полным основанием считал Леонида Андреева, бывшего в те годы «властителем дум» значительной части читающей

[75] См. рецензию Вл. Линского в еженедельнике «Театр и искусство» (1905, № 48, стр. 740).
[76] «Вестник жизни», 1906, № 1, стр. 11.
[77] Там же, 1907, № 5, стр. 115.
[78] Там же, стр. 122.
[79] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

публики. Только Андреев мог, как скажет впоследствии критик, «по силе воздействия на массового читателя оспаривать пальму первенства»[80] у Горького. Силой его большого художественного дарования, по словам Луначарского, «были зацеплены и круги передовой интеллигенции, иногда мучительно откликавшиеся на андреевские вопли, страдавшие из-за его непоследовательности... Даже наиболее сильные не могли проходить мимо него».[81]

Естественно, что марксистская критика в лице Луначарского, Воровского, Войтоловского и других уделяла этому писателю большое внимание, признавая значительность и остроту поставленных им проблем, выразительность многих его образов и в то же время давая отпор пронизывающим его творчество идеям бессмысленности бытия и бесцельности всякого деяния, осуждая его тенденцию «разобществления человека». На определенном этапе борьба с этими идеями, в конце концов полностью овладевшими писателем, была борьбой за самого писателя.

В литературоведческих работах можно встретить ошибочное утверждение, что «первые высказывания Луначарского» о творчестве Андреева «относятся к 1906 году».[82] На самом деле, первой статьей, в которой Луначарский рассматривал творчество Андреева, была статья 1903 года «О художнике вообще и некоторых художниках в частности».

Если Луначарского не удовлетворяло то, что в произведениях большинства современных писателей-реалистов жизнь представала как сплошная серая обыденщина, то он не мог принять и другой крайности, свойственной многим рассказам Андреева, где обыденная жизнь выглядела «так, как будто она — сплошной вертеп». «Гиперболы, крикливые положения, грубая мазня, кровь, грязь, изнасилование, убийства, самоубийства и бездна сумасшедших»[83] — вот что, по определению критика, заполняло огромное большинство рассказов Андреева.

Для Луначарского, отрицательно относившегося к типичным чеховским персонажам-интеллигентам, еще более неприемлемы были андреевские герои с их претензиями на значительность. На примере доктора Керженцева из рассказа «Мысль» он развенчал героя-индивидуалиста, для которого «великая жизнь осталась... закрытой», который «ничего не слыхал о подвигах, о борьбе, о стремлении к счастью в самом широком размахе, о задаче улучшить нашу проклятую землю».[84] Он «не знает, где красота, в чем сила, что такое свобода, но рвется из обыденщины и принимает за красоту гримасу, за силу — хвастовство, за свободу — подлость».[85]

Однако стоит обратить внимание на то, что, включая статью «О художнике вообще...» в свой первый сборник 1905 года «Этюды критические и полемические», Луначарский опустил в ней страницы об Андрееве.[86]

В это время Андреев находился в расцвете творческих сил, он печа-

---

[80] «Комсомольская правда», 1926, № 240, 17 октября.

[81] Там же, № 246, 24 октября.

[82] Г. П. Курочкина. У истоков марксистской литературной критики В кн.: Литература правды и мечты. Кемерово, 1966, стр. 15.

[83] «Русская мысль», 1903, № 2, отд. II, стр. 61.

[84] Там же, стр. 65.

[85] Там же, стр. 62.

[86] Изменение текста в статье ввело в заблуждение А. Лебедева, который в своей книге «Эстетические взгляды А. В. Луначарского» (изд. «Искусство», М., 1962) сравнивает два печатных варианта этой статьи в сборниках «Этюды» (1922) и «Критические этюды» (1925). При этом у него получается, что разбор андреевских произведений появился только в последней редакции статьи и «творчество Горького теперь предстало как антипод андреевскому» (стр 26). Между тем все это было уже в первоначальном тексте, напечатанном в «Русской мысли» (1903, № 2), к которому А. Лебедев почему-то не обратился.

lib.pushkinskijdom.ru

тался в редактировавшихся Горьким сборниках товарищества «Знание»: первый сборник, вышедший в 1904 году, открывался рассказом Андреева «Жизнь Василия Фивейского», а в третьем, появившемся в самом начале 1905 года, был опубликован «Красный смех» с его страстным протестом против войны. В квартире писателя в феврале 1905 года происходило заседание ЦК РСДРП, это послужило поводом к его аресту. При настойчивом содействии Горького и под влиянием надвигавшейся революции он в известной мере приближался «к пониманию ведущих передовых сил общественности».[87] Не удивительно, что Луначарскому в 1905 году не хотелось повторять своей суровой оценки ранних рассказов Андреева. Критик с надеждой ждал новых произведений писателя, ждал, чтобы он в числе других русских художников подошел «к тому океану социально-психологических задач и загадок», который волновался в те годы «по всему лицу земли русской».[88]

Но когда талантливый писатель, обратившись к важнейшим социальным темам, выдвинутым эпохой первой русской революции, вместо подлинного анализа жизни предложил искусственные построения «лживой метафизики», Луначарский посвятил его двум новым произведениям — рассказам «Губернатор» и «Так было» — большую статью. Критик убедительно показал, что в первом рассказе с его идеей какого-то таинственного закона, неизбежно карающего смертью за смерть, «мы имеем перед собою яркий образчик подмены социальной психологии социальной мистикой».[89]

Главная мысль второго рассказа заключалась в том, что на земле все неизменно. По Андрееву, люди, совершив революцию и низвергнув монархию, остаются такими же рабами, боящимися лишь бича. «Так было — так будет!» — отстукивал маятник в начале и в конце рассказа. «Да ничуть же! — горячо возражал критик. — Все дело в том, что меняется глубоко, важно, интересно, до трепета сердечного увлекательно *человеческое общество*. Если бы художник успел заглянуть в *эти* перемены, он заметил бы поразительные изменения в людях. Но для этого нужно, чтобы человек вдруг стал мыслить и чувствовать социально, а не индивидуалистически».[90] Попытку Андреева «изобразить мировую историю как шарманку с повторяющимся валиком» [91] критик-марксист опровергал обильными фактами из истории революции.

Статья Луначарского серьезностью и убедительностью своего содержания произвела большое впечатление на писателя. Луначарский впоследствии вспоминал о двух письмах, полученных им в этот период от Андреева. «Одно из них, довольно длинное, — сообщал критик, — написано по поводу моего разбора нескольких повестей Андреева («Так было, так будет» и др.). Андреев в письме благодарил меня за внимательное отношение к его творчеству, стараясь разъяснить истинный замысел своего произведения, а в конце концов счел нужным „отмочить“ комплимент вроде того, что я являюсь одним из самых выдающихся критиков эпохи». [92]

В это время Андреев усиленно работал над своими первыми пьесами, явившимися тоже своеобразным откликом на события и настроения революционных лет. Луначарский с чрезвычайным интересом встретил эти произведения. Даже отметив их большие недостатки, Луначарский отнес пьесы Андреева, наряду с горьковскими «Врагами», к числу «замечательных вещей», свидетельствующих о «расцвете русской драмы в эпоху на-

[87] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, стр 426.
[88] «Образование», 1906, № 5, отд. II, стр. 65.
[89] Там же, стр. 72.
[90] «Образование», 1906, № 6, отд. II, стр. 36
[91] «Комсомольская правда», 1926, № 246, 24 октября.
[92] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, стр. 429

lib.pushkinskijdom.ru

чала русской революции».[93] «Большие думы, большие чувства» нашел он в первой драме Андреева «К звездам», которой посвятил специальную статью. Критик-большевик естественно уделил особое внимание образам революционеров и прежде всего Трейчу, носителю «активной философии жизни, философии... человеческого преображения мира».[94] Луначарский писал: «Пусть Трейч несколько ходулен, пусть это только символический рабочий — нельзя отказать в силе и красоте его речам».[95] И далее автор статьи делал вывод, что Андреев здесь поднялся на «большую высоту революционного мирочувствования».[96] В то же время Луначарский подверг серьезной критике основной «тезис драмы» — попытку примирить, сочетать революционную философию Трейча и пассивный космизм астронома Терновского. Критик показал, что между этими позициями лежит глубочайшая пропасть и что с «вершины активной философии жизни» гора, где уединился в своей обсерватории Терновский, «кажется тихим пригорком, лежащим далеко в стороне от нашей большой дороги».[97]

В одной из работ по истории большевистской журналистики отмечается, что отношение Луначарского к пьесе Андреева «К звездам» было противоречивым.[98] Но авторы этой работы явно не учли противоречивости содержания самой пьесы и позиции драматурга. Ведь при всех его симпатиях к ученому-отшельнику, противопоставлявшему социальной борьбе вечность, писатель дал сочувственное изображение и людей революции. Следовательно, Луначарский имел основание не осуждать пьесу целиком, а показать ее сильные и слабые стороны, правдивое и ложное в произведении талантливого художника, который оказался захвачен — хотя и не надолго — общим революционным подъемом и за которого нужно было вести борьбу.

Характерно ведь, что пьеса «К звездам» имела большой успех у рабочих-зрителей за границей,[99] а ее постановка на русской сцене была запрещена. Пьеса, несомненно, заключала в себе черты художественной и жизненной правды. В. И. Ленин сослался на образ сатирического персонажа драмы (Поллака) как на выразительный пример «педанта с совершенно выхолощенной душой».[100]

Общее внимание критики привлекла и вторая драма Андреева «Савва». Луначарский обратился к ней в своей статье об анархизме, найдя в «Савве» художественную иллюстрацию бесплодности «разрушающей, огнем поучающей тактики» анархистов. Стремясь извлечь из произведения его объективный смысл, Луначарский в данном случае оставлял в стороне вопрос о позиции самого писателя, о том, видит ли он «другие, не столь краткие и простые пути, в конце концов все же ведущие к цели» [101] — социальному освобождению человечества.

Тогда критик еще не терял надежды, что Андреев, которого он рассматривал как «мощно вырастающего» [102] писателя, эти пути может найти. Отсутствие у драматурга подлинного изображения революции и ее деятелей критик готов был порой объяснить тем, что писатель «просто не подошел еще к углубленному рассмотрению того вероучения, которое проблеснуло в кратких и светлых, как молния, афоризмах Трейча».[103]

---

[93] «Вестник жизни», 1907, № 3, стр. 101.
[94] Там же, 1906, № 12, стр. 14.
[95] Там же, стр. 11.
[96] Там же, стр. 12.
[97] Там же, стр. 14.
[98] См.: Э. Гугушвили, А. Юфит. Большевистская печать и театр. Изд. «Искусство», Л.—М., 1961, стр. 119.
[99] См.: «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 274—275, 277.
[100] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 389.
[101] «Образование», 1906, № 10, отд. II, стр. 20.
[102] «Вестник жизни», 1907, № 3, стр. 101.
[103] Там же, стр. 117.

lib.pushkinskijdom.ru

Как «глубокую философскую драму», как шедевр писателя оценил Луначарский следующую пьесу Андреева — «Жизнь человека».[104]

Отрицательно относясь к символизму как литературному направлению, Луначарский всегда отстаивал право художника на использование тех чуждых мистике символов, которые могут явиться удобным вместилищем большого идейного содержания. В «истинно-символической драме» Андреева критик нашел именно такие образы, начиная с составляющей философский фон произведения «великолепно задуманной и выполненной» фигуры «Некто в сером». Луначарский подчеркивал, что «Некто в сером» не является олицетворением какого-то верховного существа, какой-то высшей воли, это только «природа в ее законах, ничего не желающий закон».[105] Здесь автор, по мнению критика, остается в пределах материалистической философии.

Характеризуя пьесу Андреева «как драму жизни индивидуалиста, нынешнего среднего человека, хорошего, но все-таки обывателя, мещанина»,[106] Луначарский хотел, чтобы это произведение прозвучало как обличение индивидуализма, рассматривалось как изображение тупика, в который приводит человека эта характернейшая для капиталистического общества жизненная программа. Спустя год критик писал: «Я приветствовал „Жизнь человека“ как сильный удар по иллюзиям индивидуального счастья».[107]

Но если Луначарский склонен был соглашаться с пессимистической оценкой жизни и судьбы современного человека-индивидуалиста, то, разумеется, он не мог примириться с превращением «относительного пессимизма, разрушающего индивидуалистический самообман, в пессимизм абсолютный»,[108] распространяющийся на человека и человечество вообще. Луначарский всегда подчеркивал реакционность такого пессимизма, разоружающего трудящихся, выгодного их врагам, эксплуататорам: «О, как бы хотелось врагу-человеку убедить нас всех, что „так было — так будет“, о, как бы благодарен он был за окончательное философское или художественное доказательство нищеты всех стремлений! Как удобен мещанский пессимизм для господ над мещанами!» [109]

Ведя борьбу за писателя, еще находившегося «на распутье», хотя все более подпадавшего под влияние антиобщественного миропонимания, Луначарский готов был подчас преувеличивать прогрессивные, положительные элементы в его творчестве. Однако уже в статье 1907 года, содержавшей очень высокую оценку «Жизни человека», критик ставил вопрос, не отвергает ли Андреев «вообще всякую идею коллективной борьбы за реальное и глубокое улучшение жизни», и подчеркивал, что в таком случае «мы имеем в нем обычного представителя типичного интеллигентски мещанского пессимизма».[110]

Вскоре Луначарскому пришлось со всей определенностью констатировать, что талантливый писатель, к сожалению, «не мог подняться над заборчиком индивидуализма»,[111] что этот художник, подававший одно время «надежды сделаться союзником» революционной, пролетарской литературы, «вольно или невольно приближается» к противоположному напра-

[104] См. там же, стр 115. И в послеоктябрьские годы Луначарский причислял «Жизнь человека» к лучшим произведениям Андреева, отмечая, что «хотя оно нам несозвучно никак, ... тем не менее это произведение должно остаться, так сказать, в избранной библиотеке нашей литературы» («Комсомольская правда», 1926, № 246, 24 октября).

[105] «Вестник жизни», 1907, № 3, стр 104.

[106] Там же, № 4, стр. 120.

[107] Литературный распад СПб., 1908, стр. 156.

[108] Там же.

[109] «Вестник жизни», 1907, № 4, стр 123.

[110] Там же, № 3, стр. 117.

[111] Там же, № 4, стр. 128.

lib.pushkinskijdom.ru

влению — пессимистическому, мистическому, декадентскому неоромантизму, «где не встречает, впрочем, радушного приема».[112] Но Луначарский не спешил произнести окончательный приговор писателю, совершавшему в своем творчестве один ложный шаг за другим. Даже в 1908 году в полемике с Зинаидой Гиппиус, называя Андреева «слепым Самсоном», не только расшатывающим колонны старых храмов, но и заносящим руку «на подлинные ценности: на ценности революционные», Луначарский все же выражал уверенность, что этот большой писатель не «утонет в лужице мистического анархизма».[113]

Однако к тому времени уже были написаны «Тьма» и «Царь-Голод», произведения, которые заставили критика-революционера выступить с большой остро критической статьей на страницах сборника «Литературный распад».

Луначарскому становилось ясно, что Андреев — «целиком талант разрушительный»,[114] что объективно он уже находится в стане антисоциальной, декадентской, «их литературы», хотя критик и выделял его среди других представителей «литературного распада»: его открытый «радикально черный пессимизм» внушал критику больше уважения, чем какая-нибудь «сологубовщина».

Луначарский готов был признать силу Андреева, когда тот выступал могильщиком всего «больного, околевающего, гнющего», «гасил дымные свечи, зажженные ложной культурой». Но когда писатель замахивался на «самое солнце жизни», «на разгорающуюся зарю»,[115] на новое, растущее, он как мыслитель и художник обнаруживал свою несостоятельность. Это идейно-художественное бессилие особенно очевидно проявилось там, где он снова пытался подойти к теме революции («Тьма», «Царь-Голод»).

Уже закончив статью, Луначарский прочитал полученную от Горького пьесу «Царь-Голод» [116] и под свежим впечатлением добавил две страницы о том, «главном», что в ней бросалось в глаза, — о «бесконечно упрощенном, мрачном, почти клеветническом изображении рабочего класса», об отсутствии в трактовке Андреева сколько-нибудь значительной разницы между восстанием рабочих и бунтом хулиганов. «С такой убогой концепцией не подходят к революции, — утверждал Луначарский. — Это революция, отраженная в голове мещанина, пусть художника, но безнадежного мещанина».[117] Таков был беспощадный вывод критика, хотя он и указывал в статье, что «здоровый читатель сумеет вынести из Андреева хороший урок. Он примет то, что положительно в его критике, и отвергнет напыщенное мудрствование зафилософствовавшегося мещанина».[118]

Статья Луначарского в «Литературном распаде», как известно, очень задела Андреева, тем более что она принадлежала перу критика, с мнением которого писатель считался. 23 марта 1908 года Андреев отправил Горькому большое письмо, о котором Горький так рассказывал Луначарскому: «Леонид... страшно обижен и обозлен, ругается и пытается оправдаться. Утверждает, что вы бьете по своим».[119] Но автор «Тьмы» и «Царя-Голода» уже не мог быть «своим» для критика-революционера.

Раздраженный Андреев расценивал статью в «Литературном распаде» как травлю и возмущался тем, что Луначарский смешивает бунт, изображенный в «Царе-Голоде», с революцией и «на этом недомыслии своем строит обвинение... в мещанстве».[120] В своем письме Андреев сообщал

[112] Очерки философии коллективизма. Сборник первый. СПб, 1909, стр. 260.
[113] «Заграничная газета», 1908, № 3, 30 марта.
[114] Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, стр. 33.
[115] Литературный распад. 1908, стр 155—156.
[116] См: «Литературное наследство», т. 72, стр. 432.
[117] Литературный распад. 1908, стр. 176—177.
[118] Там же, стр 176.
[119] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, стр. 429
[120] «Литературное наследство», т. 72, стр. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

о намерении написать пьесу «Революция»: «... тогда даже Луначарский поймет, что в бессмертии я смыслю больше, чем он, и смерти боюсь меньше, чем он. Да и пролетариат ценю, пожалуй, больше, чем он».[121]

Обещанной пьесы Андреев так и не написал. Однако он и в дальнейшем пытался опровергать характеристику, которую дал ему Луначарский. Так, он заявлял в письме к Амфитеатрову в 1913 году: «Я никогда не был враждебен ни вам, ни Горькому, ни даже Луначарскому, который налепил мне на лоб клеймо раба».[122]

Следует заметить, что, критикуя Андреева и устанавливая социальный смысл его позиции, Луначарский отвергал утверждения вульгаризаторов марксизма вроде Шулятикова, объявившего Андреева и других писателей модернистского лагеря сознательными защитниками интересов капитала. Луначарский писал по этому поводу в статье «Еще о театре и социализме»: «Андреев становится все более определенным противником социализма и философского реализма. Но сказать о нем, что он защищает интересы капитала по поручению последнего — значит ставить себя в смешное положение и суздальской грубостью суждений набрасывать тень не на врага, а на это направление, которому столь „решительно“ и столь неуклюже служишь».[123] Луначарскому этот дух компрометирующего марксизм упрощенчества был всегда глубоко чужд.

Для Луначарского понятие «безнадежный мещанин», так обидевшее и возмутившее Андреева, было не этическим или эстетическим определением, а социально-идеологическим. Он не склонен был ограничивать «культурное мещанство», подобно Ивапову-Разумнику, сферой «низменного, мелкого, плоского». «Дело тут, — писал Луначарский, — не в высоте культуры, а в ее типе; ... мещане могут быть высокими, оставаясь мещанами».[124] Он определял «культурное мещанство» как «духовное свойство всех классов и групп, психика которых определяется частной собственностью как базисом их культуры».[125] И это духовное свойство выражается прежде всего в индивидуализме.

Художник мещанского общества, мещанский художник совсем не обязательно довольный или самодовольный человек. Он может быть измученным пессимистом или полубезумным мечтателем, он может метаться, страдать, кричать, плакать, негодовать и протестовать, но он остается, в понимании критика, мещанским художником, если не может вырваться из болота мещанского индивидуализма, если не находит спасения на путях коллективизма. Именно в этом была драма Леонида Андреева.

Луначарский и в дальнейшем продолжал следить за развитием литературной деятельности Андреева. В последующем его творчестве он выделял, например, такие произведения, как «Рассказ о семи повешенных» и драму «Анатэма». О первом произведении, в котором прозвучал сильный протест против контрреволюционного террора, Луначарский говорил в одной из своих лекций 1920-х годов: «Даже в нашу эпоху, когда мы всего навиделись и всякое пережили, когда революции пришлось выступать и в роли казнимой и в роли казнящей, рассказ этот продолжает обладать волнующей силой».[126] А в «Анатэме», по мнению критика, «Андреев замахнулся на огромную проблему. „Анатэма“ должен был быть как бы панданом к гетевскому „Фаусту“».[127]

---

[121] Там же.
[122] Там же, стр. 541.
[123] Вершины, кн. 1. СПб., 1908, стр. 199—200.
[124] Очерки философии коллективизма. Сборник первый, стр. 282.
[125] Там же.
[126] ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 415, л. 49.
[127] «Комсомольская правда», 1926. № 246, 24 октября.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако после 1908 года и вплоть до 1926-го Луначарский не писал об Андрееве, очевидно, не усматривая в его творчестве чего-то принципиально нового, что давало бы возможность возобновить борьбу за писателя. В данном случае эта борьба оказалась проигранной.[128]

5

Большевистская партия уже в годы первой русской революции ставила перед своими органами печати задачу систематической работы с писателями. Одним из таких легальных органов, уделявших значительное внимание вопросам литературы, был журнал «Вестник жизни», в котором Луначарский принимал активное участие в качестве автора и члена редакции.

В первый год издания (1906-й) здесь не публиковались литературно-художественные произведения. Задумав открыть с нового года раздел художественной литературы, редакция провела в конце 1906 года два совещания с беллетристами знаньевского круга. На этих совещаниях, о которых мы узнаем из неопубликованного письма фактического редактора журнала П. П. Румянцева к М. Горькому от 9 декабря 1906 года, присутствовали писатели, сочувствовавшие рабочему движению: Чириков, Юшкевич, Найденов, Серафимович, Гарин-Михайловский.[129] Предполагалось устраивать такие собрания и в дальнейшем с участием всех «знаньевцев», живущих в Петербурге, и с привлечением «еще других, более молодых и менее известных» литераторов.

В письме Румянцева говорится и о главной цели этих собраний — помочь художникам преодолеть их оторванность от «жизни, взбудораженной революционной бурей». Подобные разговоры в редакции были, как отметил автор письма, «новыми» по сравнению с теми, которые велись на обычных «художественных сборищах», где речь шла преимущественно «„о красочности“, „звучности“, новых художественных формах и т. п. революциях в искусстве».

Во многих журналах даже социал-демократического направления между литературно-художественным и общественно-публицистическим отделами было мало общего, авторы первого отдела порой были далеки по своим воззрениям и настроениям от авторов второго. Редакция «Вестника жизни» стремилась избежать такого положения, сблизить позиции участвующих в журнале большевиков-публицистов и привлекаемых к участию беллетристов-демократов. Выражая надежду на то, что художественный и публицистический отделы журнала «сольются в одно целое», Румянцев прибавлял в письме: «Поскольку над этим можно работать сознательно, тут главная роль будет принадлежать Луначарскому (он ведет у нас художественно-критическое обозрение), который в последнее время все больше и больше отдает времени художественной литературе и как критик и как автор».[130]

---

[128] В 1926—1932 годах появилось несколько новых статей Луначарского, в которых критик возвращался к Андрееву. Раскрывая без всякого смягчения многие отрицательные и болезненные стороны его творчества, Луначарский тем не менее рассматривал Андреева как очень значительного художника, хотя и порожденного больной социальной средой в сложную и трудную эпоху, как такого художника, который «не может быть нами отброшен» (А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, стр. 424). Но это уже особая тема, выходящая за пределы настоящей статьи.

[129] Н. Г. Гарин-Михайловский скоропостижно умер тут же в редакции во время второго из этих собраний, 27 ноября 1906 года. Об этом собрании рассказал П. Румянцев в статье «Памяти Н. Г. Михайловского-Гарина» («Новая газета», 1906, № 14, 30 ноября; перепечатано в книге «Юбилейный сборник инженеров путей сообщения выпуска 1878 г.» (СПб, 1913)).

[130] Архив А. М. Горького.

lib.pushkinskijdom.ru

Именно Луначарский выступил на втором из упомянутых редакционных собраний (27 ноября) с докладом, по которому развернулась дискуссия и который лег в основание программной статьи, напечатанной в 1-м номере журнала за 1907 год.[131] И хотя Румянцев в своем письме отмечал: «никаких границ или определенных задач художественному творчеству мы не ставили и ставить не будем», статья Луначарского была как раз озаглавлена «Задачи социал-демократического художественного творчества».

Эта замечательная статья может дать отчетливое представление о том, что говорил Луначарский на редакционном собрании, обращаясь к писателям. Речь шла не только об основных особенностях нового искусства, создающегося в результате величайшего в истории социального движения. Важнейшее место в статье (а следовательно, и в докладе) заняла тема «Пролетариат и современная художественная интеллигенция». Докладчик не отрицал больших трудностей, стоящих перед художниками на их пути к союзу с «растущим, мирообновляющим классом»,[132] — и прежде всего «печального факта существования в душе художника, отпрыска мелкой буржуазии, большой дозы узкого и, несмотря на превыспренно-эстетическое одеяние, *мещанского* индивидуализма».[133] Но в то же время Луначарский утверждал, что «лучшие люди интеллигенции» уже сегодня «оказываются друзьями пролетариата», потому что «вне пролетариата есть лишь либо прямое примирение с позорной действительностью и шутовская служба при дворе „князя мира сего", либо... бесплодный протест».[134]

В статье нашли отражение и те споры, которые происходили на собрании, в частности выступление Гарина-Михайловского, считавшего, что интеллигенты не могут чувствовать за рабочих, а следовательно, не могут стать художниками пролетарского типа.

Полемизируя со своими оппонентами, Луначарский высказывал мнение, что передовая интеллигенция способна выдвинуть и больших художников-социалистов — «Марксов беллетристики, Энгельсов кисти и Лассалей резца», и «более скромных, но не менее искренних и нужных» работников социалистического искусства.[135] Докладчик полагал, что лучшие из художников-интеллигентов в состоянии «чувствовать вместе с рабочими массами», «по-пролетарски оценивать общество, жизнь»,[136] могут усвоить «точку зрения члена класса завтрашнего дня, утреннего, подобно солнцу, восходящего класса».[137] К этому и призывал Луначарский своих слушателей, указывая им назревающие задачи «социалистического художества».

Еще в начале 1906 года Луначарский писал о том, что «наши беллетристы налаживаются очень хорошо и, в отличие от великих революций прошлых времен, наша найдет в своих непосредственных детях своих бардов».[138] В 1907 году в «Вестнике жизни» появились рассказы и стихи С. Юшкевича, Н. Гарина, Скитальца, А. Серафимовича, С. Городецкого,

---

[131] Луначарский в эти годы неоднократно выступал с докладами перед деятелями литературы и искусства. По свидетельству Куприна, Горький в конце 1905 года привез Луначарского на редакционное совещание сотрудников начавшего тогда выходить сатирического журнала «Жупел». Здесь темой доклада Луначарского были вопросы сатиры и юмора (см.: А. Куприн. Аверченко и «Сатирикон». «Сегодня», Рига, 1925, № 72, 23 марта).

[132] «Вестник жизни», 1907, № 1, стр. 137.

[133] Там же, стр. 130.

[134] Там же, стр. 136.

[135] Там же, стр. 138.

[136] Там же, стр. 137.

[137] Там же, стр. 139.

[138] «Вестник жизни». 1906, № 1, стр. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Федорова, Дм. Цензора, Евг. Тарасова и др., являвшиеся откликами на события революционных лет.

Однако оптимистические надежды и прогнозы Луначарского осуществились в то время лишь в очень небольшой степени. Характерно, что из писателей-знаньевцев, слушавших его выступление в редакции «Вестника жизни», только один — Серафимович — пошел, как скажет впоследствии Луначарский, «навстречу пролетарию и как объекту изображения и как классу, целям которого он был рад служить».[139] Большинство же тогдашних литераторов, в конечном итоге, оказались людьми чуждыми или даже враждебными пролетарскому социализму. Они участвовали своими произведениями в «общенародной борьбе за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию» против самодержавного строя, но не могли стать подлинными участниками другой социальной войны, развертывавшейся в России, — «классовой борьбы пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества».[140] Октябрь, от которого они отшатнулись, окончательно обнаружил их социальные позиции. Впрочем, для Луначарского — политического деятеля это не могло быть неожиданностью. Вспомним, что одну из передовых статей «Новой жизни», посвященную вопросу о различии между буржуазной политической и пролетарской социальной революциями, он закончил проницательными словами: «огромное большинство теперешних союзников рабочего класса станет его противниками».[141]

Охарактеризованная выше литературно-критическая работа Луначарского, которая была одновременно политической и пропагандистской работой, развернулась в годы предреволюционного и революционного подъема (1903—1907). В годы начавшейся реакции она постепенно ослабевает и, можно сказать, сходит на нет. Это объясняется, разумеется, объективными причинами — массовым отходом интеллигенции от освободительного движения, из сферы воздействия революционно-пролетарской идеологии. Но известную роль сыграли и субъективные причины — проявившиеся в это время с особой резкостью философские и политические заблуждения Луначарского, отделившие его на время вместе со всей группой «впередовцев» от ленинского ядра партии. Они в какой-то степени приводили к утрате верности и литературно-художественных критериев, о чем свидетельствует, например, появившаяся в 1909 году во 2-м сборнике «Литературного распада» статья, посвященная XXIII сборнику «Знания». В отличие от этой статьи, отягощенной грузом «богостроительской» патетики, литературно-критические выступления Луначарского предыдущих лет были в своей основе верными боевыми выступлениями критика-большевика.

Следует, однако, заметить, что деятельность критиков-марксистов по завоеванию и формированию литературных союзников рабочего класса в те годы еще не могла быть особенно успешной.

Впоследствии, раскрывая, почему Плеханов делал упор на историко-генетический, «объясняющий», а не «оценивающий» подход к явлениям литературы и искусства, Луначарский писал: «В его роль и в дело партии, которой он был крупнейшим представителем, не входило и не могло входить реальное воздействие на ход развития литературы. Плеханов работал как подпольщик, как эмигрант... Само влияние социал-демократии было в то время невелико, и вряд ли кто-нибудь из писателей стал бы сколько-нибудь внимательно к нему прислушиваться».[142] Методологиче-

---

[139] «Москва», 1963, № 1, стр. 206.

[140] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т 11, стр. 283.

[141] «Новая жизнь», 1905, № 23, 27 ноября.

[142] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, стр. 229—230.

lib.pushkinskijdom.ru

ские взгляды Плеханова формировались в 80-е и 90-е годы, во всяком случае в период до первой русской революции. И Луначарский говорит в данном случае именно об этой эпохе.

В годы первой русской революции, когда развернулась деятельность другого поколения марксистских критиков — Луначарского и Воровского, положение уже в известной степени изменилось. Воздействие революционно-пролетарской идеологии на писателей стало уже заметнее. Характеризуя литературно-критическую деятельность Воровского, Луначарский сказал приведенные в начале нашей статьи слова о том, что партия должна была уже иметь свою литературную политику, свои требования («зародыши наших требований», как выразился Луначарский) в области литературы. Но при этом он указал, что и тогда «мы еще не могли быть властными в литературной политике».[143]

Принципиально иной стала вся обстановка после Великого Октября. Говоря о послереволюционном, советском времени, Луначарский подчеркивал, что «литература становится чрезвычайно важным (просветительным) оружием партии, то есть оружием в деле организации масс, поднятия их культурного уровня и направления хода культурного развития народов нашей страны в определенную сторону». В этих условиях и марксистская критика получила, разумеется, гораздо большую возможность «быть помощником, в некотором отношении даже наставником писателя, разъясняющим ему тот великий социальный заказ, который возник вместе с революцией и отражает гигантские строительные усилия Советского Союза».[144]

Различие в подходе к литературному творчеству на разных исторических этапах Луначарский лаконично охарактеризовал в одном из писем к В. М. Фриче: «В ранний период развития социал-демократии нам действительно приходилось больше всего объяснять литературные явления, сейчас мы пришли к необходимости *создавать* их».[145]

С первых дней существования социалистического государства началась действенная и с каждым днем все более успешная борьба за привлечение на сторону революционного народа мастеров культуры, в том числе писателей. И в этой победоносной борьбе самую выдающуюся роль сыграл Анатолий Васильевич Луначарский, использовавший и свой дореволюционный опыт.

[143] Там же, стр. 286.
[144] Там же, стр. 230.
[145] Архив АН СССР, ф. 643, оп. 1, ед. хр. 252, л. 2. Письмо публикуется в «Литературном наследстве», т. 82.

lib.pushkinskijdom.ru

И. С. ЭВЕНТОВ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ДРАМАТУРГИИ М. ГОРЬКОГО

(КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ)

Было немало жгучих социальных проблем, которые Горький успешно освещал в своей публицистике и прозе, но были и такие вопросы, которые он ярче и острее всего мог отразить в пьесах. Ибо в драме он видел особую эстетическую форму, способную дать наиболее концентрированное выражение жизненных конфликтов и наиболее действенное олицетворение идеи.

Еще в период бурных споров о первых драматургических опытах Горького была высказана мысль о том, что в основе его пьес лежат конфликты особого рода: конфликты духовных состояний, умонастроений, идей. Эти конфликты, выраженные в столкновениях характеров, служат толчком для сценического действия, чем, собственно говоря, и опровергается версия о «несценичности» горьковских пьес. Вот что писал в 1904 году Ф. Батюшков по поводу «Дачников»: пьеса эта «представляет... вполне драматическую коллизию двух противоположных начал — не только на почве отвлеченных рассуждений, но имеющих непосредственное отношение к устроению своей жизни, следовательно вполне конкретных, реально-бытовых начал — как и для чего жить, к чему стремиться, как осмыслить свое существование и на что направить свою деятельность. Все это безусловно элементы драмы и материал, вполне подходящий для сценического произведения».[1]

Слова эти свидетельствуют о том, что еще на первых этапах развития горьковской драмы угадывалась ее специфическая природа. Несомненно, что эту специфику нащупывали и первые истолкователи произведений Горького на сцене русского театра — в противном случае представления его пьес не вызвали бы того громадного общественного резонанса, источником которого были не просто заложенные в них идеи, но идеи, выраженные в конкретной и весьма эффективной сценической форме.

Каждая из пьес Горького дает совершенно реальную картину времени, нравов, среды, взаимоотношений между людьми, но ничто из перечисленного не является внутренним узлом изображаемой драмы. В основе горьковской пьесы лежит прежде всего конфликт и столкновение духовных начал. Коренные вопросы жизни автор рассматривает главным образом в их идеологическом преломлении. Противоречия, образующие стержневую линию в пьесе, — это противоречия идей.[2]

Может быть, правы в таком случае критики, утверждавшие, что пьесы Горького — это «драмы разговоров» или «диалоги в лицах»? Нет, не

---

[1] Ф. Батюшков. Театральные заметки. «Дачники» — сцены М. Горького... «Мир божий», 1904, № 12, стр. 20.

[2] Подробнее о специфике горьковской драмы см в работах: Ю. Юзовский. Максим Горький и его драматургия. Изд. «Искусство», М., 1959, стр. 564—592; Б. Бялик. М. Горький — драматург. «Советский писатель», М., 1926, стр. 163 и сл.

lib.pushkinskijdom.ru

правы, ибо писатель не мыслил себе коллизии идей вне столкновения реальных характеров.

Еще будучи театральным рецензентом «Самарской газеты», Горький резко критиковал авторов пьес, подменявших изображение характеров легкой водевильной или мелодраматической интригой. Так, в отзыве на драму Стебницкого (Н. С. Лескова) «Расточитель» он писал: «Пьеса вся выдумана автором по готовому рецепту (мотивы взяты частью у Островского) и грешит против художественной правды; в ней нет ни одного лица, характер которого был бы мало-мальски выдержан».[3]

В первых же своих пьесах Горький развернул галерею характеров, выявляя каждый из них во взаимных соприкосновениях и конфликтах. Идеологическое направление основных жизненных коллизий, раскрываемых автором, отразилось и на содержании характеров: в них узнавался определенный социальный тип, взятый в разрезе не только психологическом и житейском, но также интеллектуальном.

Можно утверждать, что при всей конкретности изображения героя, при непременном требовании, чтобы действующие лица поступали «в соответствии с законами индивидуальной природы и социального окружения», чтобы они следовали «велениям их собственной судьбы, а не какой-либо другой, произвольно навязанной им автором»,[4] — при всем этом Горький стремился с особой силой выразить те стороны характера, которые отражают духовную жизнь героя.

Приверженец философской драмы (так вернее всего было бы определить основной жанр горьковской драматургии), он считал важнейшим ее элементом теснейшее переплетение житейского с философским. Это определяло не только особую структуру характеров, но и специфику остальных компонентов драмы: не всегда в ней есть «сквозное действие», не всюду завершен сюжет, порою замедлен темп развития событий, но зато особый вес приобретают диалог, мизансцена, общая расстановка сил и глубокий накал скрытых страстей, подспудное назревание конфликтов, приводящее к взрыву, разрешению, к победе одной стороны над другой. Все это вместе взятое должно отражать реальные закономерности действительности, типическое развитие жизненных судеб.

В борьбе идей громадное значение имеет сила убеждения, способность опровергнуть противника, разрушить его «символ веры». Естественно, что художник, стремясь доказать несостоятельность той или иной суммы идей, может переосмыслить их иронически, высмеять и тем самым уничтожить или по крайней мере ослабить их действие. Поскольку же ложные идеи всегда стараются придать себе благообразный вид, постольку эффективнейшим способом их разоблачения является вскрытие противоречия между кажущимся и реальным, между внешностью и существом.

Горький в пьесах всегда старался выразить ту систему ложных понятий, на которых строят свои жизненные концепции изобличаемые герои. Для раскрытия этих понятий, для обнажения покрываемых ими вредных явлений он прибегал к самым разнообразным художественным средствам. При этом в ряде случаев он отдавал предпочтение сатире.

В драматургии своей — как и в художественной прозе — он осуществлял тот принцип реалистической сатиры, который выразил Н. Г. Чернышевский, требуя, чтобы художник замечал, как «безобразное... усили-

---

[3] «Самарская газета», 1895, № 215, 7 октября. См. также отзыв о пьесе в стихах Дохтурова «Бывает, да редко, или брачные метаморфозы» («Самарская газета», 1895, № 260, 2 декабря) и фельетон о пьесе Буренина «Забава Путятишна» («Самарская газета», 1895, № 248, 17 ноября).

[4] Из предисловия М. Горького к английскому изданию пьесы «Старик». Цит. по: Горький и театр. Изд. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

вается казаться прекрасным», чтобы он извлекал всю меру комизма из этого «безуспешного притязания».[5]

Однако сатира в драматических сочинениях Горького занимает положение иное, чем в его прозе. Мы без труда называем целые серии фельетонов, памфлетов, очерков, сказок, рассказов Горького, которые представляют собой законченные произведения сатиры. В драматургии на такое место могли бы претендовать лишь сатирические комедии, т. е. пьесы, в которых преобладают приемы комизма, гротесковой условности, портретного шаржа.

Заметим сразу же, что Горькому отнюдь не чужды были художественные поиски в этом направлении. Время от времени он обращался к жанру сатирической комедии, задумывая то политический фарс (в 1905—1906 годах), то комедийную пьесу (в 1910-м), то граничащую с шаржем социальную и бытовую сатиру (в 1920-м). Некоторые из этих замыслов ему удалось осуществить (одноактные пьесы «Дети», «Работяга Словотеков»). Однако в данной области драматургия Горького не сделала художественных открытий. И в творческом арсенале писателя сатирические комедии заняли самое скромное место.

Напротив, пьесы Горького, которые в большинстве своем не являются комедиями, создали целую эпоху в истории русской драматической литературы и театра. Причем структура этих произведений такова, что средствам комедийным, сатирическим в них отведена очень важная роль. По существу, пьесы Горького представляют собой очень прочный сплав драматического, трагедийного, возвышенного и сатирического, так что ни одна из них не поддается точному жанровому определению. Автор сам затруднялся, ища эти определения; он называл свои пьесы не драмами, не комедиями, а сценами («Мещане» — «сцены в доме Бессеменовых»; «Дачники», «Дети солнца», «Враги», «Чудаки», «Фальшивая монета» — «сцены»; «Варвары» — «сцены в уездном городе») и лишь одну из них — «Последние» — назвал просто «пьесой». Все же некоторые из них приближались к комедиям — это обозначение мы находим либо в автографах, либо в печатных изданиях, либо в афишах.

Синтетический характер горьковских пьес — явление не случайное. Это — одна из традиций русской драматургии, во многом отделяющая ее от драматургии других европейских народов.

Русской литературе не была присуща строгая канонизация драматургических жанров, характерная для литературы зарубежной (это обстоятельство, между прочим, подчеркивал Горький в статье «О пьесах»: «...взятых в строгом смысле понятий канона и традиций у нас, в русской драматургии — не было, и — на мой взгляд — не было драмы в той форме, как ее создала Европа»).[6]

Русская драма в классический период ее развития решала такие сложные задачи социально-обличительного, познавательного и педагогического характера, была столь глубоко насыщена пафосом критики действительности и ощущением ее трагического содержания, что не могла уложиться в строго ограниченные жанровые рамки. Комедии Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского, Л. Толстого не являются комедиями в узком значении этого слова. Они проникнуты элементами подлинного драматизма и местами возвышаются до трагедийности большого масштаба. Чехов открыл новую страницу в развитии комедийно-драматического жанра, внеся в него нотки пронзительной душевности и лиризма. Это дало Горькому основание утверждать: «А. П. Чехов создал —

---

[5] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 186.

[6] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 420—421 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию» (т. 26, стр. 422).

Горький базировался на этих достижениях русской драмы, обогащая их не только материалом новой действительности и постановкой новых проблем, но и новыми структурными элементами. Он подверг драматургическому анализу интеллектуальную жизнь общества, поднял до уровня высокого драматизма борьбу современных идей и создал жанр философской драмы, соединившей в себе и «сцены из жизни», и боренье страстей, и ощущение трагического характера действительности (недаром столь обильны в его пьесах трагедийные финалы — убийства, самоубийства, крушения судеб, разрыв отношений, уход из семьи), и своеобразный комизм.

Лишь в редких произведениях Горького трагическое настолько чудовищно и бесчеловечно, настолько — говоря словами Чернышевского — безобразно, что почти не оставляет места для комизма. Такова пьеса «На дне» (1902), где обнажена до беспощадности трагедия отринутых обществом социальных низов. Здесь ирония могла прийти художнику на помощь лишь в изображении ложных средств избавления от несчастий, сами же несчастья не содержали ни малейшей доли смешного.

Напротив, в большинстве своих пьес автор осмыслял действительность через сложнейшие переплетения трагического и комического. Этим, в частности, определяется иной характер горьковской сатиры в его драматических сочинениях по сравнению с прозой.

Драматург заставляет своих героев самораскрыться, ставя их в комические положения и вооружая их противников разнообразными средствами обличительной речи — шуткой, иронией, гневом, сарказмом. В связи с этим неизбежно всплывает вопрос, кого именно наделяет автор способностью осмеивать окружающее.

В самой «угрюмой», как мы уже говорили, пьесе Горького — «На дне» — полицейский Медведев жалуется: «Какой народ стал... надо всем смеется...» (т. 6, стр. 124). В «Мещанах» Бессеменов яростно набрасывается на Тетерева: «Ты что тут скалишь зубы? Ты! Язва! Дьявол!» (т. 6, стр. 99). Певчий Тетерев, пропившийся бродяга, нахлебник в доме Бессеменова, оказывается, обладает удивительной способностью «скалить зубы» и «язвить», т. е. клеймить и высмеивать окружающих, а сам Бессеменов этой способности начисто лишен.

В «Дачниках» реплики инженера Суслова сопровождаются авторскими ремарками: «усмехаясь», «криво усмехаясь», «грубовато, с иронией», «желчно покашливая», снова «усмехаясь». Казалось бы, именно он должен произнести те клеймящие и насмешливые слова, которые драматург припас для «дачников». Но ничуть не бывало. В словах инженера звучит не осуждающий смех, а желчь, зависть, желание унизить других, и сам он откровеннейшим образом признается в своей причастности к «дачникам» («Я обыватель — и больше ничего-с!.. Мне нравится быть обывателем...» — т. 6, стр. 273). Функция же смеха передана здесь лицам совсем другого круга — двум сторожам Пустобайке и Кропилкину, которые, несмотря на черты внешнего комизма, сами не смешны, но очень легко находят смешное в обитателях дач. Такую же роль в пьесе «Враги» выполняет отставной солдат Конь. Он так и сыплет едкими репликами, афоризмами, поучительными бытовыми историями, в которых судит о начальниках, о закопах и т. п. Возвращаясь к пьесе «Дачники», заметим, что в ней осмеивается духовная жизнь мещанской элиты — ее философия, поэзия, нравственность и т. д. Эта функция передана одному из младших представителей образованного общества, письмоводителю Власу, которого автор ставит выше окружающих его людей.

Может показаться, что мы уже нащупали некую закономерность в распределении ролей: способностью смеяться и высмеивать наделяются люди

lib.pushkinskijdom.ru

из народа (сторожа, солдат и т. д.), либо же положительные герои из интеллигентной среды (Влас в «Дачниках», добавим еще — Наташа в «Фальшивой монете»). Но такой вывод был бы слишком поспешным. Берем пьесу «Варвары» и убеждаемся, что клеймящие реплики-афоризмы, содержащие в себе немалый сатирический заряд, произносит персонаж отнюдь не положительный, хотя и вызывающий сочувствие автора своей жалкой, несчастной судьбой; это человек без имени, личность неопределенного возраста, бездомный пропойца и вымогатель Дунькин муж. Да и Тетерев из «Мещан» едва ли может претендовать на роль благородного обличителя.

Следовательно, вопрос о «праве на смех» не так прост, как может показаться с первого взгляда. В «Детях солнца» об ученом Протасове высказывают насмешливые мнения самые разнообразные персонажи — от безграмотной няньки Антоновны («занимается неизвестно чем, только одни неприятные запахи пускаешь», «Дом-то вот спалил на свою химию с физией», «кашку слопал, чашку об пол» — т. 6, стр. 288, 289) до художника Вагина («деревянные фантазии» — т. 6, стр. 323) и ветеринара Чепурного («Да он со всеми, кто протоплазмой не интересуется, как с ребятами говорит» — т. 6, стр. 317). А в «Дачниках» язвительная ирония звучит и во взаимных перепалках людей, каждый из которых является предметом сатиры (Басов—Калерия, Юлия Филипповна—Шалимов, она же—Суслов и т. д.).

Единственный вывод, который можно сделать из сказанного, — тот, что вопрос этот не решался Горьким механически. Редкий из его персонажей может считаться выразителем авторских идей. И если уж выступают против «дачников», «варваров» и мещан люди бескорыстные, ищущие, благородные, то отнюдь не обязательно, чтобы именно они брали на себя функцию «вольтерова смеха».

Смех в пьесах Горького — одно из средств выявления косного, нелепого, безобразного. Движимый стремлением к максимальной жизненности изображаемого, к естественности поведения сценических героев в сценических положениях, автор вручает оружие смеха тем из них, кто по своему жизненному опыту, психическому складу, реальному месту в окружающей среде, наконец, по сложившейся в ходе сценического действия ситуации способен использовать его с наибольшим успехом.

При этом надо учесть, что характеры, выводимые драматургом, в какой-то момент своего становления приобретают независимость и действуют по непреложной логике саморазвития. Они могут «создавать инциденты и эпизоды — трагические или комические, — направлять ход пьесы, если им будет разрешено действовать в согласии с их собственной противоречивой природой, интересами и страстями».[7] Ясно, что в реалистической драматургии совершенно неприменим принцип «заданности» характера (а тем более неизменности его), при котором все определяющие черты его — как в «комедии масок» или в некоторых образцах романтической драмы — заявлены с самого начала.

Особенно важно учитывать это обстоятельство при анализе образов сатирических. В произведении, где сознательно игнорируются средства внешнего комизма (а именно таковы, как мы уже говорили, пьесы Горького в своем большинстве), ни один обличаемый драматургом характер не задан с первых мизансцен. Если ему и присущи смешные черты, если он и становится объектом сатиры, то выявляется это исподволь, в ходе сложнейших переплетений речи, действия и жеста, в процессе диалектики сценической жизни, в словесных баталиях, в битвах идей и страстей. «...Для драмы, — утверждал Горький, — требуется... великое умение со-

[7] Из предисловия М. Горького к английскому изданию пьесы «Старик». Цит. по: Горький и театр, стр. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

здавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств».[8]

Из этого следуют по крайней мере три существенных вывода.

Во-первых, речевая ирония, присваиваемая некоторым персонажам (приобретающим, по нашему определению, «право на смех»), далеко не исчерпывает тех художественных средств, при помощи которых драматург обнажает комическое и лепит сатирический образ.

Во-вторых, образ этот почти никогда не ограничен рамками смешного: в нем одновременно выявляются и комические и драматические черты.

В-третьих, сатирический образ формируется в драме постепенно, писатель не торопится обнаружить самые уязвимые стороны передаваемого характера.

Сатирические мотивы в пьесах Горького объединяет еще одна любопытная черта. Создавая философские драмы, писатель избегает в них не только приемов внешнего комизма, но и таких средств художественного обобщения, как аллегория, метафора, символ. Исключение он делает для одного лишь метафорического построения, которое стало излюбленным в его пьесах. Изъятие это допущено потому, что в метафоре, о которой идет речь, отражена самая суть реалистической сатиры: разоблачение двойственности характеров и действий, присущей всем, кто пытается прибегнуть к фальши, лжи, обману, чтобы скрыть свое истинное содержание.

Вспомним слова Зины из пьесы «Чудаки»: «Мне кажется, что все люди играют роли. Он (старик Потехин, — *И. Э.*) — мизантропа» (т. 12, стр. 94). «Все люди» — это те, которым необходимо «играть роли», т. е. выдавать себя за других, в противном случае им не удержаться в жизни: обнажится их ущербность, выморочность, пустота. Еще яснее выражался по сему поводу Суслов в пьесе «Дачники»: «Смотрите, роль прямого человека — трудная роль... чтобы играть ее только недурно, нужно иметь много характера, смелости, ума...» И затем уточнял: «Мне трудно допустить существование человека, который смеет быть самим собой» (т. 6, стр. 183). Так думает Суслов о себе и о тех, кто подобен ему в стремлении перевоплотиться и скрыть свою суть.

Но если люди «играют роли» и превращаются в актеров, то не походит ли на дешевый спектакль, на откровенное лицедейство их нелепая, жалкая жизнь? Вот эту-то метафору и проводит Горький через ряд своих пьес. Жизнь изображаемых им героев похожа то на печальную мелодраму («Дачники»), то — по их же словам — на «трагический балаган» («Последние»). Ниже мы увидим, каким важным элементом горьковской сатиры является этот метафорический ряд.

А теперь проиллюстрируем сказанное выше рассмотрением нескольких пьес Горького, относящихся к дооктябрьским годам.

* * *

Какое место должен был занять сатирический элемент в «Детях солнца», можно судить по тому, что задумана пьеса была в жанре комедии. Назвав так свое произведение, Горький еще в рукописи изменил это обозначение и вместо слова «комедия» поставил «трагикомедия» (переименование сохранилось на первом листе оригинала). Потом он подверг пьесу основательной доработке и в первом отдельном издании назвал ее драмой.[9] В русской печати начиная с 1907 года она выходила с подзаголовком «Сцены».

---

[8] М. Горький. Материалы и исследования, т. I. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 113

[9] Максим Горький. Дети солнца. Драма в 4-х действиях. Verlag von J. H. Dietz, Stuttgart, 1905.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти перемены свидетельствуют о том, что соотношение трагического и комического в пьесе оказалось в конечном счете иным, чем было поначалу задумано. В «Дачниках» преобладала сатира. В новой пьесе автор не смог обойтись без нее, но придал ей другую окраску. В «Дачниках» он вывел людей, к которым относился с презрением и сарказмом; их он изобличал и не видел путей примирения с ними. А «детьми солнца» были люди, вызывавшие у него не только насмешку, но и сожаление; он старался помочь им.

Только так, пожалуй, можно понять Павла Протасова — главное действующее лицо пьесы. Он — не «дачник», не тунеядец, не карьерист. Он — бескорыстный ученый, упоенный своею наукой, инфантильный в быту и неподдельно учтивый в обращении с простыми людьми. И вот с самого начала пьесы по адресу этого милого, хрупкого человека произносятся иронические слова. С непритязательным, но мудрым житейским юмором оценивает его поступки няня Антоновна. В представлении Лизы «он всегда смешной» (т. 6, стр. 354), в глазах Фимы — «блажной» (т. 6, стр. 300), Елены — тоже «смешной» (т. 6, стр. 346). На первый взгляд это отношение вызвано его чрезмерным увлечением «протоплазмой», наукой. Но авторская ирония, как мы увидим, простирается значительно дальше.

В черновых вариантах пьесы Протасов (тогда у него было имя другое — Загаров), говорил: «Ну, что там понимают газеты? Газетная наука — это вроде пленки на остывшем молоке... в ней есть жир, но больше всякой дряни, осевшей из воздуха».[10] Слова эти очень выразительны, и сам Горький, вероятно, не отказался бы от них как от собственных слов, передающих его отношение к современной печати. Однако у героя своего автор эти слова без колебаний отнял и не включил их в текст пьесы, ибо они совершенно противоречили задуманному образу. Протасов далек не только от «газетной науки», но и от всего, что окружает его и дома, и вне дома — в городе, в стране, на земле. В этом состоит нелепость и комизм его положения.

Писатель безжалостно вводит его в комические ситуации и заставляет произносить неуместные и смешные слова. Протасов смешон, когда пытается внушить пьянице Егору, что тот, будучи «разумным существом» — «самым ярким, самым прекрасным явлением на земле», — не должен бить свою жену. Протасов наивен, когда запутывается в своих отношениях с Еленой (охладевшей к нему), с Меланией (влюбленной в него), с Вагиным (неравнодушным к его жене). Наконец, он жалок и нелеп, когда произносит громкие тирады, не замечая всей окружающей его прозы и жестокости жизни. Тирады эти изобилуют неожиданными переходами от возвышенного к обыденному и смешному. Жизнь опрокидывает прекраснодушные фразы ученого и ставит под угрозу его научные опыты. Она разрушает его «слоновую башню» и заставляет расплачиваться за глухоту, за невнимание к людям, за полный отрыв от общественных дел.

Но автор понимает, что положение героя не только смешно: оно еще и трагично. В черновике один из персонажей говорит Загарову (Протасову): «Трагедия в том, что ты поднялся так высоко над жизнью, а они (люди из народа, — *И. Э.*) лежат во тьме и грязи, и между нами пропасть непонимания».[11] Горький удалил из текста эти слова, потому что они чересчур откровенно выражали авторскую мысль. Но сам он подчеркивал именно трагическую сторону жизни этих людей. В примечании к рассказу «Сторож» он указал, что в «Детях солнца» стремился запечатлеть «тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как ра-

[10] М. Горький. Материалы и исследования, т. I, стр. 476.
[11] Там же, стр. 462.

lib.pushkinskijdom.ru

зумного начала — от народной стихии», и тут же заметил: «Если разрыв воли и разума является тяжкой драмой жизни индивидуума, — в жизни народа этот разрыв — трагедия» (т. 15, стр. 81).

Добавим еще, что трагическое в пьесе не ограничивается этим. Беседуя с первым постановщиком «Детей солнца» режиссером Н. Н. Арбатовым, Горький, имея в виду расположение имен действующих лиц на афише (список этот открывался Протасовым и завершался дворником Романом), сказал, что «если... читать действующих лиц снизу, то есть начиная с Романа, то получится любопытная картина: они расположатся в восходящем порядке — от детей земли к детям солнца».[12] Слова эти исключительно важны для понимания смысла и жанровой специфики пьесы. В ней отражена не только трагикомедия «детей солнца», но и подлинная трагедия «детей земли», т. е. народных низов, доведенных до отчаяния тяжкой нуждой и вследствие своей безмерной отсталости поднимающихся на дикий, бессмысленный бунт.

Критика с чрезвычайным недоверием отнеслась к пьесе Горького, не увидев в ней ни драмы интеллигенции, ни трагедии масс и совершенно не поняв особого смысла и характера заключенной в ней сатиры. А. Измайлов назвал пьесу «дивертисментом романтических сцен, балансирующих на грани драмы и фарса».[13] Другой автор заявил: «Пусть будет новая пьеса ей (интеллигенции, — *И. Э.*) упреком, но пусть она будет также упреком автору, который, вместо того чтобы указывать, едко смеется; вместо того чтобы направлять, злобно негодует».[14] А третий — Э. Старк — считал горьковскую сатиру неудачной, поскольку Протасов не был гнусен и подл, т. е. не повторял героев предыдущей пьесы драматурга. «Я понял бы насмешку Горького, — писал критик, — ... если бы он, выведя Протасова как фанатика науки, тут же показал его обратную сторону, явив образчик лицемера и фарисея, который рассуждает о величии знания и о счастье, о благе всего человечества и в то же время совершает ряд подлостей, гнусностей...»[15]

Еще хуже разобралась критика в трагическом содержании народных сцен и в их соотношении с жизнью главных героев. Действие пьесы, как известно, происходит в начале 90-х годов прошлого века, и вспышка народного гнева в последнем акте связана с «холерными бунтами» того времени. Кроме того, отдельные фразы этой сцены (например, о красном, пропитанном кровью, песке) воспринимались как намеки на недавнюю (1905 год) кровавую расправу царизма с народом. Именно эти ассоциации приводили в раздражение некоторых критиков, писавших о пьесе. Они утверждали, что сцена бунта «белыми нитками пришита к пьесе». «Эти картины мы видели в жизни — страшные, нечеловеческие, полные безумия и ужаса», — пугал читателей С. Яблоновский; незачем, по его мнению, «тащить на сцену» подобные факты.[16] «Нельзя кровавые происшествия, только что виденные нами на улицах, переносить в театр!» — вторил ему рецензент другой газеты.[17]

Однако эпизоды, отражающие стихийную вспышку негодования масс, принадлежат к числу наиболее острых и выразительных по своему дра-

---

[12] Театрал. О «Детях солнца». «Петербургская газета», 1905, № 265, 8 октября.

[13] Смоленский ‹А. Измайлов›. «Дети Солнца» М. Горького. «Биржевые ведомости», 1905, № 9073, 13 октября.

[14] Аш. ‹Н. П. Ашешов›. «Дети солнца». «Новости», 1905, № 203, 13 октября.

[15] Зигфрид ‹Э. Старк›. «Дети солнца» М. Горького. «Петербургские ведомости», 1905, № 244, 14 октября.

[16] С. Яблоновский. Художественный театр. «Русское слово», 1905, № 280, 25 октября.

[17] Нарушенная премьера. «Новости дня», 1905, № 8033, 26 октября. См. также: Н. Е — в ‹Н. Евреинов?›. Театр и музыка. «Новое время», 1905, № 10643. 27 октября.

lib.pushkinskijdom.ru

матизму. О них с восторгом писал В. Стасов, вообще-то считавший, что пьеса страдает «недостатком и бедностью фабулы». «Настоящая жизненность, — отмечал он в письме к Горькому, — проявляется лишь всего р а з во всей пьесе: это сцена народного волнения, чудно и скульптурно созданная! Какой язык, разнообразный, меткий, правдивый! Это, я думаю, самое лучшее и самое важное место всей драмы».[18]

Сочетание трагического с ироническим характерно не только для ведущих линий пьесы, но и для образов основных героев. О Протасове мы уже говорили. А Чепурной? Он напускает на себя грубость, неприятную и тяжелую, он язвит и шутит над людьми (над Вагиным, Егором, Протасовым, Лизой), но фигура эта глубоко драматична. Скептик и пессимист, он не находит себе места в жизни и самовольно покидает ее. В образе Чепурного сквозит трагическая ирония; она заставляет зрителя задуматься над судьбою ценных и нужных, но надорванных жизнью людей. А Мелания — купеческая вдова? Она смешна в своих притязаниях на Протасова, но судьба этой женщины, молодость которой была поругана и продана купцу-толстосуму, по-настоящему трагична.

Естественно, что лишь поняв сложную художественную структуру пьесы, можно дать ей верное сценическое истолкование. К сожалению, это далеко не всегда получалось.

В постановке Московского художественного театра (конец октября 1905 года, режиссеры К. Станиславский и В. Немирович-Данченко) драматические мотивы были смягчены, сатира же — утрачена вовсе. «Пьеса, — пишет историк русского театра, — была поставлена в чеховских тонах как драма-элегия на тему о скорбной доле русской интеллигенции. Театр не прочел в пьесе Горького ни единой иронической строки, не нашел в ней ни одного сатирического мотива, направленного п р о т и в интеллигенции — и был по-своему последователен: ежели „Дети солнца“ — элегия в четырех действиях, то в ней не должно быть ни одного явления с сатирическим звучанием, иначе исчезнет чистота и пропадет сила элегической гармонии».[19]

Горький присутствовал на генеральной репетиции в Художественном театре, просмотрел три акта и дал спектаклю резко отрицательную оценку. Отметив безупречную игру некоторых исполнителей (О. Книппер, Муратовой, Литовцевой, М. Андреевой), он 26 сентября 1905 года в письме Е. П. Пешковой сообщал: «Пьеса вся искажена и, вероятно, со скандалом провалится» (т. 28, стр. 389).

Гораздо ближе к авторскому замыслу подошел театр В. Ф. Комиссаржевской, поставивший пьесу в начале октября 1905 года. Режиссер Н. Арбатов, консультировавшийся с Горьким, подчеркнул сатирический характер пьесы, но сделал это не в ущерб ее трагическим мотивам, а с учетом последних. Получилась своеобразная, «скрытая», окрашенная в драматические тона, психологическая и социальная сатира. Вот как передал впечатление от спектакля А. Кугель: «Пьеса... ларчик с секретом. Ее надо так играть, чтобы не сразу открылся секрет сатиры. Это требует большой тонкости исполнения и интересного художественного плана. Все это в значительной мере достигнуто Драматическим театром. Тонко и незаметно ведет Протасова к окончательному посрамлению г. Бравич... Режиссер благополучно все время балансировал на границе смешного без шаржа и драматического без патетизма».[20] По словам газет, Горький был удовлетворен этой постановкой.[21]

---

[18] Письмо от 14 июня 1905 года (Прометей, т. I. Изд. «Молодая гвардия», М., 1966, стр. 282).

[19] С. Д у р ы л и н. Горький на сцене. В кн.: Горький и театр, стр. 246.

[20] H o m o n o v u s ‹А. Р. К у г е л ь›. Драматический театр («Дети солнца» М. Горького). «Русь», 1905, № 245, 13 октября.

[21] См.: «Новости», 1905, № 201, 11 октября.

lib.pushkinskijdom.ru

В советские годы возникла тенденция прибегать в трактовке судьбы Протасова и окружающих его людей к приемам внешнего комизма, т. е. доводить до предела обличительно-ироническую линию пьесы. Протасов казался некоторым режиссерам «самоупоенным сибаритом», бесхарактерным шутом, путаником, фразером, Мелания — «влюбленной бабенкой», «самодуркой-купчихой». Пьеса истолковывалась как памфлет, и отдельные сцены разыгрывались как водевиль.[22]

Думается, вернее всего прочел эту пьесу Н. П. Хмелев, поставивший ее в Московском драматическом театре им. М. Н. Ермоловой (1938). Он считал, что ключ к спектаклю содержится в ответе на следующие вопросы: «Как Горький относится к бесспорно талантливому ученому Протасову, который ищет в пьесе „разгадку жизни“ и не замечает при этом окружающих его людей, их страданий, их горя? Только высмеивает и разоблачает? Или, может быть, почтительно преклоняется перед его интеллектом и умиляется его чудачествам? .. Как относится к судьбе Лизы, Чепурного, Мелании? Где Горький в столкновении Протасова с Егором?» [23]

В полемическом характере этих вопросов заключен принцип режиссерского решения: Протасов — не сибарит и фразер, а настоящий ученый; автор осуждает его за отрыв от жизни, за невнимание к людям, но при этом не ограничивается тем, что «высмеивает и разоблачает». Горький далек от «почтительного преклонения перед его интеллектом», от «умиления» его беспомощностью, инфантильностью. И Лиза, Мелания, Чепурной не так примитивны, как их иногда понимают: в судьбе каждого из них — отражение тяжких условий среды и эпохи. Так повел спектакль Н. Хмелев, и этим он максимально приблизил его к тому цельному и глубокому содержанию, к той многослойной тональности, которые характеризуют пьесу Горького (или «трагикомедию», как он ее однажды назвал) «Дети солнца».

* * *

Иногда считают, что «Варвары» — пьеса об интеллигенции, примыкающая по своей проблематике к «Дачникам» и «Детям солнца». Произведения эти часто и рассматриваются в едином ряду.

В пьесе «Варвары» есть слова, принадлежащие купцу Редозубову и относящиеся к интеллигентам: «Эти фармазоны... они варвары, они — нарушители! Они все опрокидывают, все валится от них...» (т. 6, стр. 429). Если основываться только на этих словах, действительно может показаться, что пьеса написана о дикости «нарушителей», о варварстве тех, кто явился непрошенный в уездную глушь и «опрокинул» заведенный порядок бытия, отравив души и внеся раздор в среду живущих здесь людей. Мало того: почудится, что обличителем «варварства» является один из столпов уездного города, церковный староста и городской голова Василий Иванович Редозубов.

На самом деле все значительно сложнее. Нагляднее всего это обнаруживается при выяснении вопроса: против кого направлен авторский сарказм и кто является предметом сатиры. Окажется, что Редозубов никак не может претендовать на роль обличителя, хотя в пьесе полностью оправдываются его злобные и горькие слова о «варварстве» пришлых людей. Не может хотя бы потому, что вместе с ними выстав-

---

[22] См.: Ю. Григорьев. «Дети солнца» в критике и на сцене. В кн.: «Дети солнца». Материалы и исследования. М., 1947, стр. 70—83. Автор статьи рассматривает постановки пьесы Горького в 1936—1939 годах.

[23] Из тезисов доклада Н. П. Хмелева на обсуждении спектакля во Всероссийском театральном обществе. В кн.: «Дети солнца». Материалы и исследования, стр. 51.

lib.pushkinskijdom.ru

лен на обозрение драматургом-сатириком и занимает виднейшее место в галерее «варваров» нового века.

Приступая к «Дачникам», Горький писал, что выведет «целый губернский город в лице его интеллигенции» (т. 28, стр. 267) (предполагалось, что в пьесе будет 32 действующих лица, на самом деле их немного меньше — 26). В «Варварах» как будто сужен масштаб — пьеса определена как «сцены в уездном городе», но зато обогащена панорама: тут уже не только интеллигенты. — здесь российская провинция или, применяя более поздний горьковский термин, «окуровщина» во всех ее ипостасях: купцы, лесопромышленники, домовладельцы, чиновники, полицейские, интеллигенты (местный доктор и пришлые инженеры), труженики и бродяги (действующих лиц — 23). Суть пьесы заключается в том, что почти все они — «варвары», только в разном обличье и — главное — в разном своем отношении к устоям «окуровщины»: одни — хранители этих устоев, другие — «нарушители».

Недаром после первого же знакомства Цыганов называет этот город островом дикарей. «Вы! — восклицает он, встретив тут Лидию Павловну. — Здесь, в этой Огненной Земле, у дикарей! Почему?» (т. 6, стр. 393). Тема «варваров» как тема дремучего мещанско-торгашеского захолустья подчеркнута здесь с достаточной ясностью.

Общее впечатление заметно усиливают выведенные автором фигуры уездного паноптикума (или «образцы местной фауны», как выражается тот же Цыганов, — т. 6, стр. 405). Прежде всего это Редозубов — денежный воротила, туз, который «всю жизнь давил людей» (т. 6, стр. 447), подчинил себе город и возвысился до того, что ему «сам губернатор руку подает» (т. 6, стр. 400). Власть Редозубова держится на раболепии услужливых и слабых. «Устроитель и опора жизни нашей, Василий Иванович!» — подобострастно восклицает один из мещан.[24] Наиболее рельефное определение этого типа (вполне согласующееся с обозрением «фауны») дал Черкун. Имея в виду титул городского головы, который носит Редозубов, Черкун говорит: «Я знаю таких... это не голова, а — пасть... глупая и жадная пасть...» (т. 6, стр. 397).

Если Редозубов — зверь, то «Монахов и доктор похожи на лягушек» (т. 6, стр. 431). Акцизный надзиратель Маврикий Монахов, коротающий жизнь в тихом пьянстве и картежной игре, действительно напоминает нечто земноводное, а то и грязь, болото — обиталище этих скользких животных («Он — как лужа грязи, в которую наступили ногой...» — т. 6, стр. 443).

Мерзкое, смешное и бесконечно унылое видим мы и в других представителях этого зоологического царства: в мелком чиновнике Дробязгине — воплощении угодничества и скудоумия, в «блюдолизе» (как называет его жена) Притыкине, в разбитной уездной сплетнице, дочери почтмейстера Веселкиной и других.

Особо важное лицо в этом семействе горожан — Павлин Головастиков, близость которого к животному миру подчеркнута самой фамилией. Это — пожилой мещанин, «благочестивый мужичок», известный всем доносчик, слуга реакции, враг нововведений. Он сочинил проект под заглавием «Некоторое рассуждение о словах, составленное для обнажения лжи бескорыстным любителем истины» (т. 6, стр. 408) [25] и мечтает провести его в жизнь как заслон от живой мысли, от общественного прогресса.

Все эти типы, составляющие «фауну» Верхополья, нарисованы иными красками, чем герои предыдущих горьковских пьес. Персонажи эти —

[24] Эти слова приведены в рукописных вариантах пьесы (Архив Горького, ХПГ 4-5-1, I, стр. 26)

[25] В черновике перед словом «рассуждение» стояло «строгое», после «лжи» было добавлено: «и злоумышлений» (Архив Горького, ХПГ 4-5-1, I, стр. 5).

lib.pushkinskijdom.ru

явно гротескового плана, вышедшие не из «темного царства» пьес Островского, а из царства уродов и монстров, изображенных Салтыковым-Щедриным. Напоминают они и «хозяев жизни», изображенных в самарских фельетонах Горького (так же, как проект Головастикова своим названием приводит на память пародийные инструкции и проекты в тех же фельетонах).

Ухватившись за гротесковый характер пьесы, некоторые театры пытались трактовать ее как непритязательную комедию. Режиссер Н. Арбатов, правильно прочитавший «Детей солнца», совсем иначе подошел к пьесе «Варвары», ставя ее в петербургском «Современном театре» весной 1907 года. По словам критика А. Кугеля, постановщик «поступил очень умело, придав пьесе возможно быстрый темп и не скупясь на комические преувеличения. Благодаря этому пьеса местами смотрится как веселая комедия».[26] Другой критик, оценивая ту же постановку, нашел в ней «ряд эпизодов и шаржей, выдержанных в темпе бойкой комедии».[27]

Такое толкование пьесы полностью игнорировало идейную сущность горьковской сатиры, ее широкий, «панорамный» характер и общественное содержание. Более того: оно обнаруживало слепоту и глухоту по отношению к другой, очень важной линии пьесы, которая лишена гротескового начала, не содержит ярко выраженных комедийных ситуаций, но тем не менее обладает большой обличительной силой — настолько большой, что ее-то, эту линию (не спорим, в высшей степени важную), нередко принимают за основу произведения, относя все остальное к нейтральному «фону».

Поводом для развития действия в пьесе является приезд в уездный город Верхополье инженеров, проектирующих строительство железной дороги, — Черкуна и Цыганова. Их поступки, их отношение к окружающим и явились тем центром, вокруг которого, по выражению одного из героев, «завертелся город Верхополье» (т. 6, стр. 390).

Дело здесь — не в нравственной характеристике персонажей, не в том, что именно данные носители цивилизации оказались двоедушными, порочными людьми. Дело в самой «цивилизации», которая послала их в деревянную Русь: деляги и циники, они приносят сюда гибель, разврат.

Цыганов совращает здешнюю молодежь (Гришу и Дробязгина), откровенно признаваясь в этом Лидии (см. т. 6, стр. 439). Именно он, по-видимому, толкнул на преступление Дробязгина, который похитил из казначейства пакет с деньгами и скрылся. Черкун со свойственной ему прямолинейностью и эгоизмом отталкивает от себя любящую жену и становится причиной гибели Надежды Монаховой, которая хотела видеть в нем героя, а нашла — черствого и бездушного человека. Обобщающую оценку всему, что произошло в Верхополье, дает наиболее дальновидный из участников драмы, студент Степан Лукин: «Жизнь полна преступлений, которым имени нет... и преступники не наказаны, они все командуют жизнью... а вы — все только ахаете...» (т. 6, стр. 435).

В этих обличениях — очень мало комедийного, здесь больше горестного, гневного. А в судьбах тех, у кого жизнь оказалась сломанной из-за налетевшего на город «воронья», — есть и тяжкое, безвыходное, трагедийное. Вот почему совершенно неправильно трактовать «Варваров» как пьесу об интеллигенции или как комедию нравов провинциального города. Смысл ее заключен в целостной картине «варварства» буржуазного общества, созданной средствами сатиры, реалистическим обнажением язв

[26] Homo novus ‹А. Р. Кугель›. Современный театр («Варвары» М. Горького). «Русь». 1907, № 93, 3 апреля.

[27] Влад. Азов ‹В. А. Лашкинази›. «Варвары» М. Горького. «Речь», 1907, № 79, 4 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

и противоречий, порожденных в жизни общества и в психологии людей капиталистической цивилизацией.

К определению характера этой пьесы правильно подошел один из наиболее интересных истолкователей ее на советской сцене, Г. А. Товстоногов, поставивший ее в ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (1961). Он рассказывает: «Чем дальше мы погружались в атмосферу „Варваров", тем яснее складывалось убеждение, что это трагикомедия. На мой взгляд, жанр этот заложен в самом произведении. Недаром так часто в смешном писатель обнаруживает трагическое, в трагическом — смешное. Автор подбирает такие повороты, когда доведенные до гротеска комедийные сцены оборачиваются страшными... Зрители, судя по их реакции, не просто размышляли о проблемах, поднятых Горьким. Они плакали и смеялись».[28]

Обличительная струя ясно чувствуется и в пьесе «Враги». Мир собственников представлен в ней не только своими прямыми адептами — дельцами, чиновниками, жандармами, но и людьми, которые символизируют процесс его исторической деградации. Разнообразны и примененные здесь художником средства сатиры.

С сарказмом и ненавистью рисует автор заводчиков: Михаила Скроботова — держиморду, угнетателя, реакционера — и его компаньона Захара Бардина, представляющего иную разновидность российского буржуа — «европейца», «прогрессиста» (еще точнее — мирнообновленца), либерала: его считают «одним из красных в губернии», а он «краснеет только от стыда» (т. 6, стр. 480). В том же ряду и Николай Скроботов — представитель власти, товарищ прокурора; его называют «гроб законов», «кладбище законов» (т. 6, стр. 481, 518), но сам он силится изобразить себя и охраняемую им государственную систему как воплощение многовековой культуры, которой якобы угрожает варварство масс. Если рассмотреть две последних пьесы Горького в обратном порядке, то получится, что буржуазно-веховскому жупелу «грядущего хама» (ср. слова Николая Скроботова: «Идет варвар, чтобы растоптать плоды тысячелетних трудов человечества» — т. 6, стр. 506) писатель ответил пьесой, где в лице Редозубова, Головастикова, Черкуна, Цыганова и других показал истинных варваров XX века.

Есть еще один персонаж, сближающий обе эти пьесы, — конторщик Пологий.

Как и Головастиков в «Варварах», конторщик — враг нововведений, он хотел бы — если б мог — отменить цивилизацию и затмить солнечный свет: «Все ему мешает — солнце, Англия, новые машины, лягушки...» (т. 6, стр. 473). Пологий кляузничает, доносит, помогает охранке, — и в этом также сближается с Головастиковым. Но он — не сочинитель философских трактатов, каким был его предшественник из Верхополья. Он весь поглощен тем, чтоб уберечь «каждый огурец», взращенный им «собственноручно» (т. 6, стр. 469); он — «человек маленький», из ничтожнейших, но и опаснейших. Отвратность и скользкость этого индивидуума испытывают многие из окружающих; они то и дело варьируют его фамилию (началом которой несомненно было прозвище, данное его предку): Плоский, Ползучий, Покатый (т. 6, стр. 502, 533).

Наряду с гротесковым образом Пологого имеются в пьесе и персонажи буффонадно-комедийного плана. В авторском замысле они занимают очень важное место, хотя не принимают участия в основном конфликте. Это — отставной генерал Печенегов и его денщик Конь.

Юмористические интермедии с участием этих персонажей прослаивают пьесу в разных местах. Врываясь в тревожную жизнь Скроботовых

[28] Г. Товстоногов. Прикосновение к первоисточнику. «Литературная газета», 1968, № 13, 27 марта, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

и Бардиных, сцены эти как бы символизируют прошлое и будущее правящих классов. Выживающий из ума вздорный старик, устраивая свои бессмысленные потехи, олицетворяет одну из ступеней деградации того класса, из которого вышли все эти собственники, чиновники, полицейские. Здесь в пародийной форме воспроизведена система отношений между людьми, господствующая в этом бесстыдном, уродливом мире.

Вспомним сцену, где Печенегов ездит верхом на солдате (отсюда и кличка последнего — Конь). В одном из ранних фельетонов Горького купец, торгуясь с репетитором, нанимаемым для сына-недоросля, возглашает: «Я за десять-то рублей в месяц верхом на человеке кататься буду» (т. 23, стр. 54). Купец своей денежной формулой и генерал своими забавами выражают непреложный закон эксплуататорского мира: закон угнетения, насилия, подавления — за плату, по должности или как угодно иначе (Печенегов издевается над солдатом не только из самодурства, но и потому, что, лишь унижая других, он чувствует себя человеком).

В более широком плане этот закон подавления действует во взаимоотношениях двух основных, сталкивающихся в пьесе групп — хозяев и рабочих. Но то, что в одном случае является драмой, в другом выглядит зловещим шаржем. Власть отставного вояки распространяется на одного лишь денщика (который, кстати, своими находчивыми репликами и афоризмами показывает, что намного умнее хозяина); его попытки командовать в доме («Молчать!», «Не бунтуй!», «Закрыть его», т. е. завод, и т. д.) носят юмористический, смехотворный характер. Не символизирует ли судьба этого жалкого крикуна, а некогда властного генерала, будущее тех, кто сегодня еще командует и подавляет, но уже чувствует, как горит под ногами земля?

Сцены с Печенеговым имеют в пьесе метафорическую окраску — в них дано образное переосмысление тех событий, которые двигают действие и составляют основную коллизию драмы. Параллельно с ними идет другой метафорический ряд, уже знакомый нам по предыдущим сочинениям драматурга. Он отражает иллюзорность жизни людей, которые пытаются «играть роли», хотя исторически обречены.

О Михаиле Скроботове жена его компаньона, актриса Татьяна, говорит: «Он мне напоминает одного полицейского. У нас в Костроме часто дежурил на сцене полицейский... такой длинный, с вытаращенными глазами... Он... тоже всегда торопился куда-то, он не ходил, а бегал, не курил, а как-то задыхался дымом; казалось, он не живет, а прыгает, кувыркается, стараясь поскорее достичь чего-то... а чего — он не знал» (т. 6, стр. 479).

Солидный владелец завода напоминает городового на сцене — не по внешним признакам, а по стилю и образу жизни: «прыгает, кувыркается, стараясь... достичь чего-то». Та же Татьяна обращается к Николаю Скроботову с вопросом: «Вы не замечаете, что мы с вами родственные души? Нет? Напрасно! Я актриса, человек холодный, желающий всегда только одного — играть хорошую роль. Вы тоже хотите играть хорошую роль и тоже бездушное существо. Скажите, вам хочется быть прокурором, а?» (т. 6, стр. 518).

Теперь остается лишь вспомнить трезвые и горькие слова, произносимые деклассированным (и потому не боящимся правды) буржуа Яковом Бардиным: «Пока мы стояли вне скучной суеты — нами любовались... Но суета становится все более драматической... Кто-то кричит: эй, комики и забавники, прочь со сцены!..» (т. 6, стр. 509).

И наконец возглас рабочего Синцова в финальной сцене драмы: «Прекратите этот дурацкий спектакль!» (т. 6, стр. 536). Синцов имеет в виду допрос, учиняемый ему жандармами в доме Бардиных. Но в контексте всех предыдущих метафор слова эти воспринимаются как клеймящий приговор над гнусным и жестоким миром, где «комики и забав-

lib.pushkinskijdom.ru

ники» разыгрывают «дурацкий спектакль». Только старый опереточный генерал играет в нем потому, что ему не осталось в жизни больше ничего, а хозяева завода, прокурор и жандармы — потому, что они цепляются за жизнь и пытаются удержать власть, с которой рано или поздно придется расстаться.

* * *

Несколько иначе, чем предыдущие пьесы, построена драма Горького «Фальшивая монета», написанная в 1913 году (до революции она не печаталась и не ставилась на сцене, в 1926 году была доработана автором). Но и она дает немалый материал для изучения поставленных нами вопросов.

Действие в «Фальшивой монете» развивается значительно быстрее, чем в других горьковских пьесах: неустойчивое равновесие мещанской жизни, которое мы застаем в начале драмы, нарушается с первых же мизансцен. К часовщику Яковлеву приходит загадочный господин по фамилии Стогов. Он предъявляет образец фальшивой монеты и искушает его возможностью легко разбогатеть. Эпизод искушения — один из самых ответственных в пьесе. Яковлев с момента появления своего на сцене рекомендует себя человеком благочестивым, великодушным. И он-то стоит перед возможностью разбогатеть незаконным и бесчестным путем. Лишь на одну секунду его останавливает благочинная заповедь «людей обманывать грех» (т. 12, стр. 247). Золото ослепляет его. Алчущий наживы, он уже мысленно строит планы своего благоденствия и тут же сдается на милость искусителя.

Потом выясняется, что Стогов не был фальшивомонетчиком. Он лишь задался целью «ловить фальшивомонетчиков на фальшивую монету». Когда Наташа теряется в попытке отличить монету подлинную от самодельной (на последнюю, для различия, был нанесен едва заметный знак), Стогов говорит: «С людьми так же: настоящего человека отличить от фальшивых можно, только поставив на него свой знак» (т. 12, стр. 262). История с фальшивой монетой приобретает сразу расширительное значение. Речь идет не о деньгах, а о людях — истинных и фальшивых. В этом смысле суду человеческой совести подвергается не один лишь Яковлев. Он тянет за собой и других героев пьесы.

На первую роль, вслед за ним, претендует Ефимов, агент по продаже швейных машин. К делу изготовления фальшивых монет он не имеет ни малейшего отношения, но к проблематике пьесы — самое непосредственное. Ибо он является одним из самых активных носителей психологии собственников, адептом мещанской идеи и для раскрытия человеческой фальши дает обширнейший материал.

Свое место в жизни Ефимов знает отлично, ибо руководствуется формулой: «каждая икринка хочет быть рыбой... И даже не просто рыбой, а — щукой» (т. 12, стр. 250).[29] Герой этот со своей «хватательной» философией не столь страшен, сколь комичен. Его претензии велики, а умственные данные и реальные возможности для их осуществления — ничтожны. «Уксус проклятый», — отзывается о нем жена (т. 12, стр. 251); «привидение какое-то», — говорит Наташа (т. 12, стр. 227); «Клякса на странице истории культуры», — возвышенно изъясняется Глинкин (т. 12, стр. 243).

Это несоответствие возможностей и претензий делает Ефимова персонажем комическим. «При тебе и с горя засмеешься», — бросает ему Клавдия (т. 12, стр. 243). В своих ответах на вопросы Эриха Беме, переводившего «Фальшивую монету» на немецкий язык, Горький специально

[29] Этих слов не было в первой редакции пьесы. Вводя их, автор заметно усилил характеристику Ефимова как идеолога хищнического мира.

lib.pushkinskijdom.ru

подчеркивал все, что сближает ее с комедией. «Конец первого акта, — писал он, — должен оставить впечатление комическое». Далее: «Полагаю, что темп игры не должен быть медленным и что в пьесе следует подчеркнуть элементы комедийные». В этом плане особое внимание обращал автор на образ Ефимова: он должен быть и жалким и смешным. «В огорчении Ефимова своим безличием, — пояснял Горький, — допустимы даже нотки драматизма. Это, на мой взгляд, роль для очень серьезного комика» (т. 12, стр. 461).

Если проследить ход работы автора над пьесой, мы увидим, что он последовательно освобождал ее от элементов мелодрамы, содержавшихся в финальных эпизодах первой редакции (там было раскаяние Яковлева, сближение Сожителева — так раньше звали Стогова — с Полиной, примирение последней с жизнью) и усиливал как трагические, так и комические черты. Трагические воплотились в судьбе Полины, которая не выдерживает обрушившихся на нее нравственных испытаний и кончает с собой, в образах Наташи, ее отца Кемского и других. Столпы же мещанского мира и мелкие прихлебатели его вроде жалкого дворянского отпрыска письмоводителя Глипкина, которого окружающие характеризуют не иначе, как «бездельник», «прохвост», «щеночек», «дурак», жестоко осмеяны автором.

Особое место в этом ряду занимают Стогов и Лузгин. В отличие от всех других героев пьесы, они — персонажи условные. Они являются в дом часовщика, чтобы взбаламутить застоявшийся мир, чтобы взять его на приманку легкой наживы и заставить его обнажить себя до конца.

По замечанию Горького — Лузгин «в первых двух актах... комичен, но без шаржа, разумеется» (т. 12, стр. 460). В третьем акте он драматичен и, если угодно, символичен. Он не находит истинных наследников, потому что речь идет не о бесхозном имуществе, не о материальных ценностях (подобно тому, как Стогов лишь «играл» фальшивой монетой, речь же вел о другом). «Имущество, которое некому унаследовать, — подчеркнул Горький, — это: честь, совесть и т. д.» (т. 12, стр. 461). Вот, следовательно, что скрыто за бредом и метаниями Лузгина.

В этой новой горьковской трагикомедии — философской по своему существу — вскрыты и пригвождены к позорному столбу законы жизни того мира, где фальшиво все — слова, чувства, поступки, отношения между людьми.

* * *

Горький пришел в драматургию как новатор, однако его трудно отделить от ближайших предшественников на этом пути, прежде всего от Чехова.

Мудрость чеховского взгляда на жизнь и способ сценического ее воссоздания в рамках предельной конкретности, демонстративной обыкновенности, за которой скрываются настоящие бури страстей, — эти основы чеховской драматургии были приняты Горьким и определили как бы исходные пункты его дальнейшего движения.[30] Опираясь на них, писатель создавал драмы острого философского звучания, высокого идеологического накала, драмы, в которых процессы общественно-исторического развития, упадок одного социального мира и зарождение другого раскрывались в реальных явлениях бытия.

Нетрудно обнаружить в драматургии Горького и нотки чеховского юмора, его презрение к пошлости, ненависть к мещанству, его умение острой языковой характеристикой раскрыть смешное в человеке и ок-

[30] Подробнее см.: М. Григорьев. Драматургия Горького и Чехова. В кн.: Горький и театр, стр. 199—278.

lib.pushkinskijdom.ru

ружающей его среде. А ведь комическое у Чехова почти всегда было связано с драматическим и печальным.

Мы, однако, не сможем разобраться в горьковской драматургии и в особенностях его сатиры, если оставим без внимания другую важнейшую художественную традицию, подхваченную Горьким, — традицию Щедрина.

Примеры явно щедринского построения образов, т. е. резкой социальной и психологической характеристики, основанной на условности и гротеске, нам уже известны. Таковы фигуры Редозубова и Головастикова в пьесе «Варвары», Печенегова и Пологого в пьесе «Враги». Прием сгущения сатирических красок, также характерный для Щедрина, применен Горьким и в изображении двух не упоминавшихся нами еще персонажей пьесы «Дети солнца» — домовладельца Назара Выгрузова, вкрадчивого дельца, хищного приобретателя, и сына его Миши, который «очень сообразителен» (т. 6, стр. 299) и в личном устройстве, и в отцовских делах.

Целиком же на этом приеме построена одноактная комедия Горького «Дети» (первоначальное название — «Встреча»), написанная в 1910 году.[31] Ни разу не ставившаяся на сцене, комедия эта не привлекла к себе и внимания критики. Между тем для изучения сатирических приемов Горького-драматурга она представляет определенный интерес.

В пассажирском зале маленькой станции купцы-лесопромышленники организуют торжественную встречу приезжающему князю; они рассчитывают откупить у него лес, чтобы вырубить и вывезти отсюда с большим барышом. В основе сюжета — столкновение жадного Кичкина с ловким Зобниным; каждый из них старается обскакать конкурента в подходе к князю и потому изощряется в способах потрафления ему: готовятся пышные речи, угощения, показ местных диковин и т. д. Весь этот балаган прерывается неожиданным для всех известием о том, что лес давно запродан; затея вся оказывается ни к чему.

Принцип внешней характерности является здесь господствующим в обрисовке действующих лиц: он, этот принцип, выдержан и в фамилиях (князь Свирь-Мокшанский, заезжий иностранец Бубенгоф, купцы Зобнин и Кичкин, лакей Зряхов и др.; даже город, неподалеку от которого находится станция, имеет характерное название — Верхний Мямлин; Мямлин, судя по черновикам пьесы «Варвары», — это прежнее название Верхополья; в будущем — это имя заштатного мещанского города в цикле «По Руси», в рассказе «Орел» и других произведениях Горького) и особенно в деталях внешности, поведения, языка. Галантность и невежество лакея, льстивость и жадность торговых людей, дремучий провинциализм местных дам и девиц (одну из них, которая в гимназии пять лет училась и знает несколько французских слов, тренируют «для приема знатных лиц»), — все это создает коллективный сатирический портрет мещанского захолустья.

Название комедии — «Дети» — подсказано синонимичностью понятий наивного, детского и смешного. «На всем, что он делает, — писал Горький о персонаже одной из своих пьес, — есть налет какого-то комизма или чего-то детского» (т. 12, стр. 407). В комедии то и дело читаем: «двадцать пять годов ему, а умишко детский»; «Против судьбы все мы — дети малые!»; «Что это, право... точно маленькие...» (т. 12, стр. 149, 151, 170). В этой метафоричности определяющего образа, в ла-

[31] По-видимому, к этой комедии относятся следующие слова Горького в его письме к Е. П. Пешковой от 12 октября 1910 года: «Посылаю оттиск моего „фарса“ — он мне кажется печальным, но один мой великий недоброжелатель находит, что это художественный фарс» (Архив А. М. Горького, т. IX, Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 100).

lib.pushkinskijdom.ru

конизме и выразительности клейма есть также нечто щедринское, как и в жанровой особенности комедии-эпизода.[32]

Остается лишь добавить, что и самая излюбленная метафора Горького-драматурга — сопоставление жизни героев с пошлым водевилем, пустой мелодрамой — также имеет аналогию в сатире великого демократа: в «Губернских очерках» и других своих сочинениях Щедрин сравнивает либеральных болтунов с плохими актерами, которые бурной жестикуляцией и наигранной речью подменяют подлинные чувства и переживания, превращая человеческую драму в плоский водевиль.

Стоит при этом заметить, что и у Щедрина нередко смех сопровождался скорбными и трагическими интонациями. Чудовищные персонажи его гротесковой сатиры были не только смешны, но и страшны. Напоминая о типическом значении одного из них — градоначальника, распоряжающегося судьбами тысяч людей, — сатирик писал: «Это даже и не смех, а трагическое положение... Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия».[33]

Драматургия М. Горького — явление сложное, многогранное. Мы остановились на одной лишь стороне ее художественной системы — на сатире, которая очень тонкими, своеобычными путями входит в развитие сценического действия, в характеристику персонажей. Иногда она занимает в пьесе совсем незаметное место, иногда выступает на первый план. Но едва ли можно умалить ее познавательное и художественное значение. Ибо смех Горького это, пользуясь словами Щедрина, не просто смех, а и трагическое положение. В переплетении комического и трагического он видел одно из важных средств раскрытия жизненных противоречий. А чем глубже в искусстве познание жизни, тем сильнее звучание авторских идей.

[32] «Дети» — не единственная сатирическая комедия-миниатюра, задуманная в эти годы писателем. «А я — пишу фарсы», — сообщил он Л. С. Сулержицкому в конце мая 1910 года и привел содержание одного из них (см. т. 29, стр. 119). О замысле другой одноактной комедии Горький уведомил К. С. Станиславского в апреле 1911 года (т. 29. стр. 164).

[33] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, Гослитиздат, М., 1937, стр. 235.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. Г. РЕЙЗОВ

ПУШКИН, ТАЦИТ И «БОРИС ГОДУНОВ»

1

Интерес Пушкина к античным историкам, в частности к Тациту, хорошо известен и исследован неоднократно с разных точек зрения.[1] В древней истории Пушкина привлекали живописные детали, специфические особенности нравов, «местный колорит», игравший такую роль в историографии и искусстве романтиков. Интересовала его и политическая сатира, «разоблачение тиранов», бывшее основной задачей многих римских историков. Но, очевидно, еще большее значение имели для него политические уроки, правила государственного управления и законы исторического развития, которые он пытался извлечь из их сочинений. В 1825 году, работая над «Борисом Годуновым», он размышлял об этих проблемах, волновавших современную ему политическую и философскую мысль. В том же 1825 году он читал «Анналы» Тацита. Замечания на первую главу этого сочинения представляют исключительный интерес.

О сходстве между историческими фактами, сообщаемыми Тацитом, и сюжетом «Бориса Годунова» говорилось не раз. Особенно поражает множество самозванцев, о которых рассказывается в «Анналах», недоказуемое, но, с точки зрения Тацита, несомненное умерщвление Тиберием возможных претендентов на престол, долгие отказы Тиберия от предлагаемой ему верховной власти и другие детали, на которые Пушкин обратил особое внимание. Утверждать, что Пушкин заимствовал эти мотивы из «Аннал», едва ли возможно, — сочинение Н. М. Карамзина было для него достаточным стимулом и материалом. К тому же в зарубежной драматургии тема Бориса Годунова и Димитрия Самозванца была разработана неоднократно.[2] Но тем не менее обращение к Тациту связано с замыслом, осуществлявшимся в 1825 году.

Исторические взгляды Пушкина, сложившиеся к 1825 году, не соответствовали политическим настроениям и взглядам Тацита. Пушкин вступает в полемику с римским историком и утверждает собственную точку зрения на монархию и на задачи государственной власти вообще.

Героем первой книги «Анналов», аннотированной Пушкиным, оказался Тиберий, которому Тацит уделил особенно много внимания. Тиберий очень интересовал Пушкина, и его замечания имеют целью защитить императора от яростных нападок историка.

---

[1] См.: М. Покровский. 1) Пушкин и римские историки. Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому..., М., 1909; 2) Пушкин и античность. «Временник Пушкинской комиссии», 1939, т. 4—5; И. И. Толстой. Пушкин и античность. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. XIV, 1938; И. Д. Амусин. Пушкин и Тацит. «Временник Пушкинской комиссии», 1941, т. 6; Вас. Гиппиус. Александр I в пушкинских «Замечаниях на Анналы Тацита». «Временник Пушкинской комиссии», 1941, т. 6; Д. П. Якубович. Античность в творчестве Пушкина. «Временник Пушкинской комиссии», 1941, т. 6, и др.

[2] См.: М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под ред. К. Н. Державина. Л., 1936.

lib.pushkinskijdom.ru

«Первое злодеяние его (Тиберия, — *Б. Р.*)... было умерщвление Постумы Агриппы, внука Августова», — пишет Пушкин, цитируя Тацита, и тут же начинает спор с ним: «Если в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостию — то Тиберий прав. Агр.<иппа>, родной внук Августа, имел право на власть и нравился черни необычайною силою, дерзостью и даже простотою ума — таковые люди всегда могут иметь большое число приверженцев — или сделаться орудием хитрого мятежника. Неизвестно, гов.<орит> Тацит, Тиберий — или его мать Ливия убийство сие приказали. Вероятно Ливия — но и Тиберий не пощадил бы его».[3]

«В самодержавном правлении», — пишет Пушкин. Он отлично усвоил идею, с такой отчетливостью высказанную Монтескье, о «принципах» или основах, особых для каждого образа правления. Страх, честь и добродетель — так определял Монтескье принципы, на которых зиждется деспотия, монархия и республика. Но в каждой из этих политических систем вместе с законами возникает и особая система нравственных понятий. Что в самодержавном правлении убийство может быть извинено, следует рассматривать как вывод из «принципа» абсолютной монархии. Но здесь речь идет о престолонаследии — законе, имеющем при самодержавии первостепенное значение. И вместе с тем возникает понятие государственной необходимости — высший критерий, оправдывающий любое нарушение нравственных норм, если оно необходимо для спасения государства. Закон этот был формулирован в древнем Риме знаменитой фразой: «Salus omnium suprema lex esto» («Спасение всех да будет высшим законом»).

Государственная необходимость повелела Тиберию убить Агриппу Постума. Не потому, что он был в чем-нибудь виновен или хотя бы приносил вред государству: он *мог* иметь приверженцев и стать орудием хитрого мятежника — ситуация, напоминающая обстоятельства, при которых был убит царевич Димитрий.

Рассуждение Пушкина направлено против оценки, которую Тацит дает своему герою. То же продолжается и дальше.

Пушкин называет Тиберия решительным во всех своих действиях. Август, вторично испрашивая для него трибунство, хвалил наружность и нравы своего пасынка и наследника совсем не для «невыгодного сравнения с самим собою», пишет Пушкин, не соглашаясь с Тацитом: Тиберий был вполне достоин подобных похвал.

Но вот Август умирает, и «Тиберий отказывается от управления государства», хотя и «изъявляет готовность принять на себя ту часть оного, которую на него возложат». Он заставляет просить себя принять верховную власть, — так же, как сделал это Борис.

«Т.<иберий> не допускает, чтоб Ливия имела много почестей и влияния, не *от зависти*, как думает Тацит». Конечно, нет, думает Пушкин. Ведь почести и влияние могли бы сделать Ливию опасной соперницей Тиберия и нарушить единовластие, которое для императорского Рима было необходимостью.

«Первое действие Тиб.<ериевой> власти, — пишет Пушкин, — есть уничтожение народных собраний на Марсовом поле — следств.<енно>, и довершение уничтожения республики». Одобряет ли Пушкин Тиберия или порицает его за это? Если это не оправдание, то во всяком случае объяснение действий второго императора, последовательно утверждавшего римский абсолютизм.

Затем патетическая сцена с Германиком: «Германик, тщетно стараясь усмирить бунт легионов, хотел заколоться в глазах воинов. Его удержали. Тогда один из них подал ему свой меч говоря: *Он вострее*. Это показалось

[3] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 192 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

(гов.<орит> Т.<ацит>) слишком злобно и жестоко самым яростным мятежникам». Пушкин и здесь не соглашается с Тацитом: «...самоубийство так же было обыкновенно в древности, как поединок в наши времена, и вряд ли бы мог Германик отказаться от сего предложения, когда бы прочие не воспротивились» (XII, 193).

После жестокого усмирения восстания легионов, стоявших на Рейне, и победы над германцами Тиберий счел нужным похвалить Германика, однако, по словам Тацита, он был и обрадован военными успехами Германика, и обеспокоен его популярностью в самой крупной из римских армий. Вот почему в своей речи сенату Тиберий, прославляя отвагу Германика, сделал это в выражениях столь помпезных, что они должны были показаться неискренними. С другой стороны, он похвалил Друза, подавившего восстание в Иллирийских легионах, но не так многословно и с большей убедительностью.

Пушкин толкует поведение Тиберия иначе: «Тиб.<ерий> не мог доволен быть Германиком, оказавшим много слабости в погашении бунта. Герм<аник> соглашается на требования мятежников, ограничивает время службы, допущает самовольные казни, даже междоусобную битву. — Блестящие поражения неприятеля при Марсорских селениях не заглаживают столь явных ошибок. Тиб.<ерий> в своей речи старался их прикрыть риторическими украшениями — меньше хвалил Друза, но откровеннее и вернее. Счастливые обстоятельства благоприятствовали Друзу, но сей оказал и много благоразумия, не склонился на требования мятежников, сам казнил первых возмутителей, сам водворил порядок» (XII, 194).

Следовательно, Тиберию были чужды мелкие личные мотивы. Он не завидовал Германику и не опасался его популярности. Правильно оценив деятельность того и другого полководца, он обоим воздал хвалу, которой они были достойны, т. е. поступил так, как должен был поступить настоящий государственный муж.

Тацит поставил в вину Тиберию смерть Юлии, сосланной на уединенный остров. Пушкин и здесь вступил с ним в полемику: «Юлия, дочь Августа, славная своим распутством [и] ссылкой Овидия, умирает в изгнании, в нищете м.<ожет> б.<ыть>, но не *от нищеты и голода*, как пишет Тац.<ит>. Голодом можно заморить в тюрьме». Значит, и здесь прав Тиберий, не делавший зла, когда к этому не принуждали его государственные интересы.

И, наконец, еще одно, последнее замечание: «Тац.<ит> говорит о Тиберии, что он не любил сменять своих наместников, однажды назначив. Ибо, прибавляет он важно, злая душа его не желала счастия многих...» Нравственное объяснение государственных действий кажется Пушкину нелепым, и он даже не считает нужным вступать с Тацитом в спор. Объяснять поступки государя его «злой душой» — занятие бесполезное: мудрый властитель руководствуется другими соображениями — соображениями общественной пользы.

Итак, все рассуждения и оценки Тацита в первой книге «Аннал» Пушкин подверг суровой критике и решительно опроверг, вместе с тем оправдав все поступки Тиберия, которые Тацит ставит ему в вину. «С таковыми глубок<ими> суждениями, — заключает Пушкин свои «Замечания», — не удивительно, что Тацит, [*бич*] *тиранов*, не нравился Наполеону; удивительно чистосердечие Наполеона, в том признававшегося, не думая о добрых людях, готовых видеть тут ненависть тирана к своему мертвому карателю» (XII, 194).[4]

---

[4] В. В. Гиппиус вместо «Наполеона» читает «Александра», хотя имя это написано крайне неразборчиво и, очевидно, начинается с буквы «Н» (см.: Вас. Гиппиус. Александр I в пушкинских «Замечаниях на Анналы Тацита», стр. 181—182). Однако эта фраза приобретает исторический смысл только в отношении к На-

lib.pushkinskijdom.ru

О «глубоких сужденнях» Тацита Пушкин говорит с очевидной иронией, потому что в «Анналах» он не нашел ничего глубокого — одно лишь поверхностное морализирование, не основанное на каких-либо политических соображениях. «Бич тиранов» был лишен государственного ума и не мог понять мотивов, руководивших Тиберием.

Еще раз Пушкин вспомнил о Таците и Тиберии в письме к Дельвигу от 23 июля того же 1825 года. Имея в виду свою ссылку в Михайловское, где он был лишен возможностп пользоваться советами врача, Пушкин писал: «Некто Вибий Серен, по доносу своего сына, был присужден римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился сему решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизнп. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого! — чем более читаю Тацита, тем более мирюсь с Тиберием. Он был один из величайших государственных умов древности» (XIII, 192).[5] Это необычайное прославление Тиберия нельзя объяснить тем, что Пушкин хотел унизить Александра невыгодным для русского императора сравнением. Оно имеет болсе общий смысл.

Говоря о человеколюбии Тиберия, Пушкин заканчивает свой отзыв о нем, словно переходя на другую точку зрения: с нравственной на политическую. И в том, что он не счел нужным обрекать помилованного на медленную смерть, Пушкин видит не только доброту сердца, но и государственный расчет.

Вместе с тем подтверждается и оценка Тацита, высказанная в его замечаниях на «Анналы». В черновой редакции записки «О народном воспитании» (1826), советуя ввести историю в систему преподавания, он характеризует Тацита приблизительно так же, — как «великого сатирического пис.<ателя>, впрочем, опасного декламатора, и исполненного политических предрассудков» (XI, 316).

«Политические предрассудки» — это республиканские идеи, помешавшие Тациту вникнуть в систему самодержавного государства, понять «необходимости», с этой системой связанные, и целесообразность деспотических актов, когда они направлены к пользе страны.

2

Проблема истории была одной из центральных проблем современной философской и политической мысли. Принимая понятие исторической необходимости, противопоставляя это понятие морализирующей историографии XVIII века, Пушкин вступал в русло общеевропейских интересов, особенно характерных для философии истории в этот период. Такие историки французской революции, как Минье и Тьер, создали школу во французской историографии, которая получила название «фатальной». Эта школа понимала все этапы развития революции как «необходимые», исторически неизбежные и оправдывала все «крайности» якобинской диктатуры, которую не принимали умеренно-либеральные историки. Минье и Тьер объясняли террор 1793 года обстоятельствами, в которых развивалась революция, условиями, заставлявшими ее деятелей ради спасения отечества нарушать государственные законы, так же как законы нравственные. Эта школа принимала макиавеллизм с его теорией цели, оправды-

полеону. По этой причине мы предпочитаем цитировать ее так, как она напечатана в XII томе «Полного собрания сочинений» Пушкина.

[5] Пушкин не заметил, пишет М. М. Покровский, что Вибий Серен был осужден несправедливо, под давлением Тиберия, который смягчил приговор из чистого лицемерия (см.: М Покровский. Пушкин и римские историки, стр. 481). Однако этот факт был известен Пушкину только в истолковании Тацита, следовательно, и здесь Пушкин вступил с ним в скрытую полемику.

lib.pushkinskijdom.ru

вающей средства, и считала возможным пожертвовать жизнью нескольких человек ради спасения миллионов людей.

Пушкин несомненно был знаком с сочинениями Минье и Тьера. «Историю французской революции» Тьера, в то время пользовавшуюся чрезвычайной популярностью, он, очевидно, читал с большим вниманием.[6]

В том же движении мысли он заинтересовался мемуарами Фуше, монаха-расстриги, якобинца, террориста, организатора наполеоновской полиции, министра Наполеона и Людовика XVIII, «мрачного гения интриги», по определению Бальзака, «выдающегося каналыи», по словам Стендаля. В письме к брату (конец января—первая половина февраля 1825 года) Пушкин умоляет прислать ему эти мемуары и готов отдать за них всего Шекспира. Сам Фуше кажется ему «очаровательнее Байрона».[7] Фуше был типичный макиавеллист, предававший всех, кому служил, и оправдывавшиї свои поступки необходимостями момента.

Фатальная школа в 1820-е годы вызывала много споров. Умеренные либералы, «доктриперы», как их называли, были совершенно категоричны: политический деятель не может совершать незаконные, т. е. насильственные акты, заливать кровью страну ради отвлеченной идеи, ради блага народа или спасения государства. Это была точка зрения Канта, утвердившаяся в европейской философии и общественной мысли особенно после Реставрации. Зло не может породить добро, говорили кантианцы разных оттенков, и даже сам Тьер, оправдывая казнь жирондистов государственной необходимостью, предпочитал ошибаться вместе с жирондистами и сложить голову на плахе, чем вместе с якобинцами спасать отечество.[8] Другие утверждали, что нравственность необходима в частной жизни, а политический деятель должен подчиняться только соображениям государственной пользы. Наконец, третьи считали, что государственная необходимость и «сила обстоятельств» владеют политическим деятелем, который всегда является жертвой истории. В безотчетном порыве или с полным сознанием исполняемого долга он жертвует своей нравственностью, чистотой души, совестью, чтобы совершить необходимое и терзаться угрызениями в течение всей жизни.

Читая о самозванцах у Карамзина, или у Тацита, или в зарубежных драмах, Пушкин неизбежно должен был прийти к мучительным вопросам политической нравственности и решать их с позиций, которые казались ему наиболее разумными и наиболее соответствовали его политическим убеждениям. С этой позиции он и полемизировал с Тацитом, в частности с его оценкой убийства Агриппы Постума. После смерти Агриппы появился в империи Лже-Агриппа, самозванец, причинивший много неприятностей Тиберию и Риму. Борис Годунов, так же как Тиберий, убил наследника престола, который воскрес в образе Лже-Димитрия и вызвал великие государственные бедствия.

Каялся ли Тиберий в совершенном им убийстве? Ни Тацит, ни Пушкин в своей полемике с ним ничего об этом не говорят, — очевидно, ни тому, ни другому это не приходило в голову: Тациту потому, что в его глазах Тиберий был злодеем, лишенным каких-либо нравственных чувств, Пушкину — потому, что, по его мнению, Тиберий не совершил никакого преступления. В данном случае Пушкин шел вразрез с классической традицией и в ногу со своим временем. Почти в то же время Стендаль вы-

---

[6] Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует», возможно, навеяна соответствующей сценой «Истории французской революции» Тьера. См.: М. П. Алексеев. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» «Русская литература», 1967, № 2, стр 54—58.

[7] Мемуары Фуше были признаны подделкой после того, как наследники Фуше подали в суд на издателя. Автором этих мемуаров был Альфонс де Бошон.

[8] Эти слова, привлекшие внимание рецензентов, были опущены во втором издании книги.

lib.pushkinskijdom.ru

сказал мысль, совпадающую с тем, что писал Пушкин: «В наших стихотворных трагедиях нам, людям XIX века, особенно скучными кажутся волнения совести у узурпатора в момент, когда он готовится завладеть короной бедного законного принца; это слишком далеко от нас. К тому же пример Наполеона, который, имея власть, сделал так много для Франции, всегда стоит у нас перед глазами, и мы, глупые, думаем, что корона — не простая игрушка, что она налагает обязанности и что, вообще говоря, трон должен принадлежать самому достойному». Поэтому все то, что писали по этому поводу в своих трагедиях Вольтер, Расин, Корнель и их последователи, говорит Стендаль, на нас после Наполеона не производит никакого впечатления.[9] Стендаль рассматривал вопрос с точки зрения практической целесообразности и государственной необходимости, так же, как за три года до него Пушкин в полемике с Тацитом.

Но в таком случае почему же Годунова, мудрого правителя, вполне достойного великого престола, терзают угрызения совести? Ведь он поступил так же, как Тиберий, — убил престолонаследника, и это убийство тем более должно быть оправдано, что оно произошло в самодержавном государстве. Может быть, Пушкин изменил свою точку зрения? Может быть, подчинившись требованиям искусства или художественной традиции, он не мог отказаться от «угрызений совести» и пошел по стопам не только «классиков» Корнеля, Расина и Вольтера, но и «романтика» Шекспира и даже современной дешевой мелодрамы? Пушкин как будто принимает историческую манеру Тацита, заключающуюся в сатирическом изображении самодержца и в невнимании к политическим причинам его поведения.

Однако Пушкин не менял своих ясно выраженных и продуманных точек зрения специально для данного случая. Созданный им образ Бориса построен совсем иначе, чем созданный им образ Тиберия.

В драме ни слова не говорится о том, что убийство Димитрия было подсказано государственной необходимостью. Пушкин следует Карамзину. Угрызения Бориса объясняются тем, что он пошел на преступление не ради блага государства, а только из личных соображений, побуждаемый непреодолимой жаждой власти. Нигде в драме мы не найдем никаких других объяснений убийства царевича.

В черновых вариантах это обнаруживается с полной очевидностью:

Борис, Борис! престола ты достиг
Исполнились надменные желанья
Вокруг тебя послушные рабы
Все с трепетом твоей гордыне служит
Никто тебе напомнить не дерзает
О жребии царевича.. никто,
И ты забыл младенца кровь святую...

(VII, 281)

В черновой редакции первого действия Воротынский тоже понимает убийство Димитрия как преступление, не имеющее никакого государственного основания:

Ужасное злодейство! жаль однако! —
Борис умен; правленье его
Покоило, величило Россию —
Он прямо царь — что будет без него...

(VII, 271)

Борис — идеальный государь, семьянин, человек высокого нравственного строя и в то же время «злодей», убийца и цареубийца. И он несет кару — не только как государь и отец, но и как страдающее нравственное сознание.

[9] Stendhal. Courrier anglais, éd. Le Divan, t. V, Paris, 1936, pp. 318—319. Статья датирована 29 мая 1828 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Он хотел искупить свою вину пользой, которую принес государству. Но пользы не получилось. Преступление погубило страну, которую он хотел спасти. Следовательно, толковать позицию Пушкина по отношению к Борису как опровержение макиавеллизма нет оснований. Убийство Димитрия — по своей нравственной природе не политическое, а уголовное, и потому оно не может быть оправдано так, как Пушкин оправдывал убийство Агриппы.

3

В 1829 году, в заметках на статью М. П. Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия», настаивая на том, что Димитрий был погублен Борисом, Пушкин записал: «А Наполеон, убийца Энгенского, и когда? ровно 200 лет после Бориса» (XII, 248).

Расстрел юного герцога Энгиенского во рву Венсеннского замка вызвал бурное негодование сторонников старого режима: Наполеон освободился от последнего Бурбона, законного наследника престола, расстреляв его почти без суда и следствия, даже не побеспокоившись сколько-нибудь убедительно доказать его виновность. Это возмущало не только легитимистов, но и старых республиканцев, видевших в этом поступке акт насилия и прямое политическое преступление, вызванное личными соображениями: ведь вслед за этим убийством последовало коронование Бонапарта императорским венцом. Об этом много говорили и писали. Особенную известность получили слова Шатобриана в его статье о «Путешествии в Испанию» Александра де Лаборда, напечатанной в журнале «Mercure» 4 июля 1807 года.

Статья разгневала Наполеона, уловившего скрытый в ней намек, журнал был закрыт, и автор впал в немилость. Статья переписывалась и распространялась в рукописи. Подписчики вырывали ее из журнала и переплетали отдельно.[10] Знаменитые фразы заучивались наизусть и декламировались в салонах; так, Франсуа Гизо в августе 1807 года прочел их в салоне мадам де Сталь и вызвал тем чрезвычайный восторг.[11] Несомненно, она была широко известна и в России. Это было после Тильзита, когда Наполеон привлекал к себе особое у нас внимание.

Вот слова, вызвавшие гнев Наполеона: «Когда посреди омерзительного молчания слышатся только лязг цепей раба и голос доносчика; когда все трепещет перед тираном, когда навлечь на себя его благоволение так же опасно, как и заслужить его немилость, появляется историк, на которого возложено отмщение народов. Тщетно благоденствует Нерон, Тацит уже родился в империи; никому неизвестный, он растет близ праха Германика, и неподкупное провидение уже отдало в руки неведомого ребенка славу властелина мира».[12]

Имена Тиберия, Германика и Тацита надолго оказались связанными с именем Наполеона.[13] Во время Реставрации нелюбовь Наполеона к Та-

[10] См.: F. A. de Chateaubriand. Mémoires d'outre-tombe, nouv. éd... par Edmond Biré, t. III, pp. 2—3.

[11] F. Guizot. Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps, t. I, 1858, p. 9.

[12] «Lorsque, dans le silence de l'abjection, l'on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur; lorsque tout temble devant le tyran, et qu'il est aussi dangeureux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrace, l'historien paroît chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère, Tacite est déjà né dans l'empire; il croît inconnu auprès des cendres de Germanicus, et déjà l'intègre Providence a livré à un enfant obscur la groire du maître du monde» (Oeuvres complètes de Chateaubriand, nouv. ed..., t. VI, 1859, p. 512). Нероном Шатобриан называет Тиберия, который носил это имя по отцу (см.: Корнелий Тацит, Сочинения в двух томах, т. I, изд. «Наука», Л., 1969, стр. 8—9 (перевод А. С. Бобовича)). Германик упомянут здесь потому, что смерть его приписывали отравлению, к которому был будто бы причастен Тиберий (см.: там же, стр. 82—84, 85—86 и др.).

[13] О Таците в истории европейской мысли см.: F. Ramorino. Cornelio Tacito nella storia della coltura. 1898

lib.pushkinskijdom.ru

цпту, впрочем сильно преувеличенная, была постоянной темой воспоминаний и размышлений, более или менее достоверных, и использовалась в целях политической агитации против «узурпатора» и «убийцы» престолопаследника. Этой «ненавистью» объяснялпсь любые разногласия правительства с писателями.[14] В 1825 году Стендаль утверждал, что драма Мериме «Испанцы в Дании» свершает над Наполеоном такой же суд, какой свершил Тацит над Тиберием.[15]

Хорошо осведомленный в европейских и особенно во французских делах, Пушкин, вероятно, знал и об этой статье Шатобриана, и о реакции на нее Наполеона. В «Борисе Годунове» он как будто вспомнил эту широко известную фразу, которая являлась вызовом всем деспотическим правительствам, каковы бы они ни были. Воспоминание о ней сохранилось в словах Григория, которые все знают напзусть:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной кельи
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

(VII, 23)

Историк (неведомый ребенок, Тацит — неведомый инок, Пимен), карающий тирана за совершенное им убийство (Германика, Димитрия) и осуществляющий мщение народа в потомстве, божий суд и суд мирской, «все трепещет перед тираном» и «все пред тобой трепещет», «лязг цепей раба» и «вокруг тебя послушные рабы» (чернового варианта) — почти каждое слово Григория соответствует словам и идеям Шатобриана.

Но Пушкин отвлекся от адреса, по которому был направлен упрек французского писателя. Шла ли речь о Тиберии или о Наполеоне, справедлив ли был упрек Тацита — а также Шатобриана — Тиберию и можно ли было отождествлять в этом совершенно абстрактном плане римского императора с императором французским, — в данном случае не имело значения. Пушкин применил почти те же слова к событию из русской истории и не искал никаких сравнений ни с древним Римом, ни с современной Францией.

В монологе Григория нет пышной велеречивости Шатобриана, — ни лязга цепей, ни голоса доносчика, ни праха, возле которого вырастает будущий мститель. Пушкин вычеркнул стих чернового варианта (в котором монолог произносил Пимен): «И ты забыл младенца кровь святую», — так как эти слова показались ему слишком «высокими». Нужную ему мысль он выразил сжатым, лишенным красивости и риторики, почти лапидарным языком.

Годунов убил младенца. Когда Пушкин писал свою драму и обсуждал наедине с собой и в своих произведениях вопросы современной этики, он, конечно, знал крылатую фразу, часто употреблявшуюся либералами, доктринерами, более или менее последовательными сторонниками морали «категорического императива». «Нельзя покупать счастье целого народа жизнью одного младенца», — говорили они. Эти слова, связанные с именем Жан-Жака Руссо, цитировались в разных вариантах в течение целого столетия. Вспомнил их и Гюго в «Истории одного преступления», и А. К. Толстой в «Борисе Годунове», и Достоевский в «Братьях Карамазовых». Пушкин также откликнулся на них в своей драме.

---

[14] В 1817 году Роже, избранный во Французскую академию, объяснял ненавистью Первого консула к Тациту его недоброжелательное отношение к Сюару. См.: Oeuvres diverses de M. Roger..., t. II, 1835, pp. 267—268.

[15] Stendhal, Courrier anglais, t. V, pp. 224—225. Статья от июля 1825 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Агриппа Постум и Германик были взрослыми людьми, Димитрий — младенцем. Точка зрения Пушкина на убийство Димитрия не связана с теорией категорического императива, она даже противопоставлена ей — ведь Годунов убил младенца не ради счастья народа, а ради личной выгоды. Но все же Годунов пытался искупить этот грех, осчастливив свой народ. Он не мог этого сделать, потому что счастьем целого народа нельзя искупить смерть одного младенца. Так или иначе, эта мысль возвращается в «Борисе Годунове» постоянно, и «кровь царевича-младенца», «кровь невинного младенца», «младенца кровь святая» (чернового варианта), «мальчики кровавые в глазах», «все снилося убитое дитя», наконец, воспоминание юродивого об избиении младенцев проводят этот образ и эту формулу сквозь всю трагедию с какой-то роковой неизбежностью.

В нескольких стихотворных строках Пушкин словно обобщил чувства, волновавшие в то время Европу, с отчетливостью и выразительностью, определившими их бессмертие в русской памяти и в русской общественной мысли.

4

Итак, влияние Тацита на Пушкина было скорее негативным, чем позитивным. Пушкин отверг историческую систему Тацита, столь популярную в эпоху тираноборчества, его поверхностное морализирование, его аргументацию ad hominem, которая мешала понять объективный исторический процесс и общие закономерности, определяющие поведение исторического деятеля. Он размышлял над образом Тиберия, созданным Тацитом, и, в противоречии с ним, создал в своих «Замечаниях» собственный образ абсолютного монарха, который показался ему в известном смысле «исторической необходимостью». Это была, если угодно, идеализация древнеримского абсолютизма, характерная для европейской историографии, интерпретировавшей Цезаря и Августа как народных или демократических императоров.

Отказавшись объяснять убийства, совершенные Тиберием, с точки зрения моральной, Пушкин противопоставил ей точку зрения государственной необходимости. Но, разрабатывая образ своего Бориса, он не увидел в убийстве, им совершенном, никакой государственной необходимости. Удивительное сходство Бориса и Тиберия, начиная от обстоятельств, в которых они находились, и кончая их политической тактикой, не повлекло Пушкина на путь отождествления этих двух государей, на путь намеков («allusions»), столь характерных для классической трагедии. Это сходство заставило его глубже вникнуть в исторические условия Рима I века и России XVI века и обнаружить различие обстоятельств, определивших нравственное различие внешне как будто схожих поступков. Борис оказался преступником, несмотря на весь свой ум, на мудрое и благодетельное правление, которым он хотел осчастливить свой народ.

В этом заключается проблема и трагедия этого образа. Кара, постигшая Бориса, предполагает не опровержение теории цели и средств, но требование к каждому человеку, независимо от занимаемого им поста: не творить зла ради собственной выгоды, ибо никакое зло нельзя искупить, и кара всегда постигнет преступника здесь, на земле.

И еще один вывод, очевидно подсказанный летописями Смутного времени, а также методологией современной историографии: народ не простит преступления, совершенного правителем, если оно не является государственной необходимостью, т. е. если оно не вызвано требованиями момента, обстоятельств и в конечном счете нуждами и желаниями народа.

Это одна из ведущих идей драмы. Борис

> ... умел и страхом и любовью
> И славою народ очаровать, —
>
> (II, 9)

lib.pushkinskijdom.ru

говорит Воротынский, когда «во след за патриархом к монастырю пошел и весь народ». Народ приветствует своего царя, добившись его согласия на престол. Он избран «народной волей». В этот день Борис не стал бы говорить то, что он сказал в своем монологе на шестом году царствования:

Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!
(VII, 26)

За пять лет царствования согласие между царем и народом нарушилось.

Шуйский говорит Борису то, что соответствует взглядам царя, потерявшего свой престиж у народа:

... знаешь сам: бессмысленная чернь
Изменчива, мягежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
(VII, 46)

Но это и его собственное мнение — мнение князя, претендента на престол и политического интригана.

Недовольны Борисом не только бояре, которым угрожает уничтожение местничества, но и казаки, что «неправедно притеснены, гонимы». Недоволен московский народ.

Афанасий Пушкин, сетуя на преследования бояр, ссылается и на крестьян:

... А легче ли народу?
Спроси его. Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха.
(VII, 41)

Несогласие с народом мешает царю бороться с боярами.

... стократ благословен
Тот будет день, когда Разрядны книги
С раздорами, с гордыней родословной
Пожрет огонь, —

говорит Басманов. Но царь отвечает:

День этот недалек;
Лишь дай сперва смятение народа
Мне усмирить.
(VII, 86)

И Борис как будто вступает в контакт с боярами. Следуя логике событий, он повторяет то, что уже говорил раньше:

Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.
(VII, 87)

И опять он уповает на строгость, которая одна только может сдержать «смятение».

Говоря о неблагодарности народа, Борис ошибался: народу не за что было его благодарить, он был просто недоволен царем, который прежде,

lib.pushkinskijdom.ru

борясь с феодалами и завоевывая престол, вел политику, более удовлетворявшую народ.

Был ли объявившийся где-то в Литве юноша Димитрием или Гришкой Отрепьевым, не имеет значения, и дело совсем не в легковерии народа. На краткий миг Самозванец воплотил волю народа, его требование государственной справедливости и жажду благополучия.

Русский пленник говорит Самозванцу:

А говорят о милости твоей,
Что ты-дескать (будь не во гнев) и вор,
А молодец.

(VII, 81)

И Самозванец не гневается и не разубеждает его, потому что самое важное для него — доказать, что он «молодец».

И то же, но, очевидно, с другой точки зрения, говорит Гаврила Пушкин:

Россия и Литва
Димитрием давно его признали,
Но впрочем я за это не стою.
Быть может он Димитрий настоящий,
Быть может он и самозванец. Только
Я ведаю, что рано или поздно
Ему Москву уступит сын Борисов.

И Гаврила Пушкин знает, что Самозванец силен

Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением: да! мнением народным.

(VII, 93)

Григорий Отрепьев тоже знает, что народ вознесет его на вершину власти, и предчувствует, что та же сила сбросит его с престола:

Мне снилося, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне, и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...

(VII, 19)

Самозванец не отличается никакими особыми достоинствами. Он беззаботен, легкомыслен, даже влюбчив и готов ради польской красавицы забыть о начатом им деле огромного исторического значения. Только после того, как его признали сыном Грозного и оттолкнула его Марина, он осознает свою роль в событиях, стихийно возникших вокруг него, и «судьбы своей обширные заботы». Он — неосторожный полководец. Он вступает в бой с сильнейшим противником и потому проигрывает сражение. Потеряв все свое войско, он жалеет об убитом под ним коне.

Но вместе с тем он уверен в победе. Разбитый врагами, он спокойно засыпает в лесу, и Гаврила Пушкин желает ему доброго сна:

Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя:
Хранит его конечно провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

(VII, 85)

Слово найдено: безродный Гришка Отрепьев, возникший словно по мановению жезла, оказался орудием провидения, — так же, как через

lib.pushkinskijdom.ru

двести лет после него безродный корсиканец, завоевавший Европу. Провидение — это историческая необходимость, логика исторического процесса, потребности народной жизни.

Отдельная личность, каковы бы ни были ее достоинства, не может сопротивляться этой необходимости. Уговаривая Басманова, Гаврила Пушкин точно обрисовал положение дел:

Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?
Ты видел сам, охотно ль ваши рати
Сражались с ним; когда же? при Борисе!
А нынче ль?.. нет, Басманов, поздно спорить
И раздувать холодный пепел брани:
Со всем твоим умом и твердой волей
Не устоишь; не лучше ли тебе
Дать первому пример благоразумный,
Димитрия царем провозгласить
И тем ему навеки удружить?

(VII, 93—94)

Басманов стоит перед трудной проблемой: изменить присяге, заплатить предательством за доверие «младого венценосца», «заслужить бесчестье в род и род» или стать жертвой неизбежного восстания «черни», которая сильнее бояр и полководцев?

«Но смерть... но власть... но бедствия народны». «Бедствия народны» в его размышлениях оказались последними, но, может быть, потому, что это последний и решающий аргумент, оправдывающий и «измену» и «бесчестье». Потому что бороться с исторической необходимостью не только невозможно, но и, по мнению Александра Пушкина, не нужно.

Перед Басмановым стояла проблема, мучившая столь многих «изменников», губивших династии, спасавших народ, жертвовавших всем ради высшей справедливости и благ народа.

Если Борис жертвовал жизнью наследника престола, то Басманов приносит в жертву «младого венценосца». Ситуации поразительно сходные, и Пушкин, очевидно, создал эпизод с Басмановым ради этой аналогии, столь ответственной в философском и нравственно-политическом смысле. Тот и другой убили наследника престола, беспомощного и ни в чем не виновного. Годунов мог и не делать этого — его жизнь была в безопасности, а народу ничего не угрожало. Басманову угрожала смерть, а народу — бедствия, и избежать того и другого можно было только принеся эту жертву. Годунов сделал это из личных соображений, Басманов — из соображений государственных, хотя и личные сыграли при этом свою роль. По замыслу Пушкина, Басманов в нравственном отношении был оправдан: на его стороне была «государственная необходимость», за которой стояли потребности и воля народа, и он ей не противился, принеся ей в жертву свою присягу, честь и славу в потомстве.

Народ и государственная необходимость были на стороне Самозванца. Но Пушкин не ограничивается историческим мгновением, когда происходит действие его драмы, т. е. началом и апогеем карьеры Лже-Димитрия. Григорий рассказывает о тревожившем его «бесовском мечтаньи», которое заканчивалось падением с высокой башни. Это романтическая традиция — рассматривать время в его динамике и цикл событий — в их завершении. И вместе с тем это «пророческая» сцена, ведущая мысль читателя в будущее, дальше того, что будет показано в драме. Было ли и это падение закономерным и исторически неизбежным? Пушкин намечает причины того, что произойдет, и приоткрывает далекие перспективы.

lib.pushkinskijdom.ru

Закономерность падения показана в разных планах. С первого же шага Самозванец обещает отдать Россию под власть католической церкви. Он уже теперь рассматривает свой народ как нечто аморфное и безразличное:

Я знаю дух народа моего;
В нем набожность не знает исступленья:
Ему священ пример царя его!

(VII, 50)

И он ошибается так же, как ошибался Борис: «пример царя» священ для народа до тех пор, пока царь осуществляет его волю. И тут же Самозванец обязуется скрывать свои намерения и лгать, подчиняясь иезуиту, для которого ложь и притворство — привычное средство, предписываемое уставом его ордена:

Вспомоществуй тебе святый Игнатий,
Когда придут иные времена.
А между тем небесной благодати
Таи в душе, царевич, семена.
Притворствовать пред оглашенным светом
Нам иногда духовный долг велит;
Твои слова, деянья судят люди,
Намеренья единый видит бог.

(VII, 50)

Самозванец обязуется лгать, потому что рассчитывает только на обман и покорность. Правда опасна, но она всегда раскроется, народ осознáет бездну, куда влечет его государь, и совершит над ним свой суд.

В той же сцене — новое указание, и его дает сам Самозванец. Речь идет о князе Курбском, — проблеме, столько раз обсуждавшейся:

Великий ум! муж битвы и совета!
Но с той поры, когда являлся он,
Своих обид ожесточенный мститель,
С литовцами под ветхий город Ольгин,
Молва об нем умолкла.

(VII, 52)

Курбский был виновен в том, что из личной мести пошел на родину во главе врагов. Это была та же вина, которую совершил Юлиан, призвав мавров на «Испанию родную».

Самозванец сознает свою вину и тщетно хочет отмежеваться от князя Курбского, говоря с его сыном:

Кровь русская, о Курбский, потечет —
Вы за царя подъяли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..
Но пусть мой грех падет не на меня —
А на тебя, Борис-цареубийца!

(VII, 67)

Но грех, совершенный человеком, падает на него самого, и Самозванец понес кару за свои дела, — это также один из законов истории, на которых Пушкин построил свою драму. Эта идея, очевидно, входила в систему закономерностей, которыми он хотел объяснить беспрерывное чередование восшествий и падений, грехов и искуплений, составлявших Смутное время.

lib.pushkinskijdom.ru

Актуальность трагедии «Борис Годунов» заключается не в намеках на смерть герцога Энгиенского или Павла I, не в формальном шекспиризме, хроникальности, точном следовании летописям или Карамзину, а в сумме философско-исторических и нравственных проблем, в то время тесно связывавшихся с историческими сюжетами из национального прошлого. Эти проблемы жили тогда особенно напряженной жизнью, постоянно проверялись современностью и, разрешаемые в том или ином плане, конструировали представления о процессе общественного развития, об идеале правителя, о роли личности в истории и политической жизни, о роли народа в делах государств и в движении общества к неясным тогда идеалам справедливости, равенства и демократии.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. В. СТЕННИК

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ XVIII — XIX ВЕКОВ)

Важность постановки любой частной историко-литературной проблемы определяется в конечном итоге тем, в какой степени ее разрешение будет содействовать выявлению каких-то более общих закономерностей развития литературы в целом. В ряду актуальных проблем современного литературоведения стоит проблема преемственности литературного развития, роли художественных традиций прошлого в непрерывном поступательном процессе формирования нового эстетического качества в пределах данного вида искусства. Интерес к проблеме преемственности традиций в нашем литературоведении понятен и естествен. От выработки правильного отношения к духовным богатствам прошлого во многом зависит успешное решение идеологических вопросов, выдвигаемых современностью. Однако научная разработка методологических принципов изучения преемственных связей практически началась совсем недавно. Естественно, что до настоящего времени преобладали в основном тенденции критической оценки всего, что было достигнуто нашей наукой в этой области до сих пор, а также делались попытки наметить пути, ведущие к позитивному решению проблемы.[1]

Ясно, что о характере проявления преемственности в тот или иной исторический период можно судить только на основе анализа конкретного литературного материала эпохи. Но, обращаясь к творчеству какого-либо писателя или к какому-либо этапу литературного развития нации с целью уяснить, как конкретно решался вопрос об отношении к традициям в художественной практике авторов, начинать приходится все же с выработки определенного понимания самих терминов *традиция* и *преемственность* как таковых. Любой анализ предусматривает всегда необходимость методологических предпосылок, отправных установок, руководствуясь которыми будет осмысляться подлежащий исследованию литературный материал.

При попытке дать какое-либо удовлетворительное определение преемственности и тем более выработать четкие критерии ее оценки и анализа историк литературы сталкивается с целым рядом трудностей. И эти трудности обусловлены спецификой самой проблемы. А. С. Бушмин в конце вышеуказанной статьи, объясняя создавшееся в интересующей нас области положение, высказывает мысль о том, что увлечение в последнее время проблемой традиции и новаторства, породившее сплошь и рядом упрощенческий подход к проблеме, является «своеобразным рецидивом несостоятельной „теории заимствования“», ее новым вариантом. «В данном случае последняя воскрешается в своем укороченном, суженном виде, находит свое приложение в пределах национальной литературы и берет в свое подчинение тему о традициях и новаторстве».[2] Утверждение это не лишено оснований; но в связи, которую устанавливает А. С. Бушмин между двумя тенденциями историко-литературной науки, есть своя логика.

В поступательном развитии общечеловеческой культуры, в том числе и литературы, происходит постоянное взаимодействие двух самостоятельных и одновременно тесно взаимосвязанных процессов. Можно говорить, с одной стороны, о непрекращающемся влиянии традиций в пределах любой отдельно взятой национальной литературы. Но, с другой стороны, столь же постоянно протекает процесс восприятия каждой отдельной литературой духовных достижений и культурного опыта других народов в масштабах всемирной литературы. И так как развитие всякой национальной литературы составляет лишь часть всеобщего процесса развития общечеловеческой культуры, то естественно, что масштабы и специфика форм на-

---

[1] См.: А. С. Бушмин. Литературная преемственность как проблема исследования. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 218—255. Также см. материалы дискуссии 1960 года в Москве по вопросам влияний и взаимосвязей национальных литератур в сборнике «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур» (Изд. АН СССР, М., 1961).

[2] А. С. Бушмин. Литературная преемственность как проблема исследования, стр. 255.

lib.pushkinskijdom.ru

следования традиций в каждом случае неоднородны. В первом случае происходит непрерывное усвоение традиций в пределах отдельной национальной культуры как автономного организма.[3] В масштабах развития общечеловеческой культуры преемственность осуществляется как результат взаимодействия различных национальных литератур. Поэтому для каждой литературы в разные исторические периоды вскрытие закономерностей ее развития будет зависеть от того, насколько правильно определены соотношения отмеченных процессов преемственности.

Однако сам литературный процесс (как в пределах одной национальной литературы, так и в более широких масштабах межнациональных связей) складывается из непрерывного взаимодействия художественной практики множества больших и малых авторов. И, выделяя условно два вышеозначенных разномасштабных уровня преемственности, мы вынуждены в то же время в каждом случае учитывать конкретные формы ее проявления, т. е. иметь в виду еще один, самый массовый и, при всей его очевидности и конкретности, наиболее трудно поддающийся теоретическому обобщению уровень осуществления преемственных связей — а именно, жизнь и наследование традиций в творчестве отдельных писателей и поэтов. И если, например, ставя проблему преемственности национальных традиций в творчестве поэтов-декабристов, мы должны будем раскрыть значение поэтического наследия XVIII века для художественных поисков в гражданственной поэзии первых двух десятилетий XIX века, то решение проблемы потребует, по-видимому, анализа творчества конкретных авторов как той, так и другой эпохи.

Такова первая трудность с которой приходится сталкиваться при попытке выработать какое-то общее понимание преемственности.

Другая трудность, возникающая при решении интересующей нас проблемы, состоит в следующем. Необходимым условием правильного понимания закономерностей осуществления преемственных связей в ходе литературного развития является исторический подход к решению проблемы. С одной стороны, он диктуется тем, что в разные исторические эпохи само содержание понятия преемственности оказывается наполненным далеко не одинаковым смыслом. То, что в условиях одной исторической эпохи будет знаменовать естественную форму усвоения традиций, по понятиям эпохи с иными критериями художественности квалифицировалось бы как эпигонство или подражательство, а в условиях новейшего времени рассматривалось бы просто как плагиат.[4] Если, например, для реалистической литературы XIX века плодотворность постановки проблемы преемственности будет зависеть от правильного решения вопроса о том, как соотносятся творческие индивидуальности писателей, то в русской литературе XVIII века анализ преемственных связей предполагает, в первую очередь, уяснение соотносимости в пределах различных жанров, поскольку сама писательская индивидуальность в условиях этой эпохи оказывается фактически поглощенной канонами нормативности творчества. Таким образом, учет исторических условий, специфики художественного сознания эпохи, в пределах которой исследуются преемственные связи, является необходимой предпосылкой успешного разрешения проблемы.

Но это лишь одна сторона дела. Исторический подход диктуется и самим характером осуществления преемственности. Поскольку преемственность есть явление развития, ее нужно рассматривать тоже как процесс, имеющий свои фазы, свои ступени, воплощающие в себе различную степень усвоения традиций предшествующих этапов развития литературы, различный характер зависимости авторов от своих предшественников и современников. Мы имеем в виду предпринимавшиеся в литературоведении попытки создания некоей классификации преемственных связей, включающей такие формы наследования традиций, как подражания, заимствования, стилизации, разные виды влияний.[5] Эти типологически выделяемые моменты преемственности отражают помимо всего различные ступени исторически движущегося процесса художественного познания, поступательность овладения опытом предшественников, при котором низшие формы связи (подражание, стилизация) закономерно должны предшествовать более высоким формам восприятия традиций, например влияниям, стимулирующим поиски нового и свободным от голого подражания. При этом данные легко улавливаемые стадии проявления преемственности составляют сравнительно простейшие ее формы. А. С. Бушмин справедливо отме-

---

[3] Автономность эту следует понимать, конечно, как относительную, поскольку в национальную культуру органично вливаются достижения культуры других народов, на которые она в свою очередь также может воздействовать.

[4] Для определенных исторических эпох в развитии народов даже перевод книг или копирование произведений изобразительного искусства являются такой формой преемственности, которая могла составлять определяющий фактор развития их национальной культуры на данном историческом этапе.

[5] См. об этом статью И. Смирнова «О поэтической преемственности (на материале советской поэзии 1920-х годов)» («Русская литература», 1966, № 4, стр. 3—18), а также А. Л. Бема «К уяснению понятия историко-литературного влияния» (в кн.: Пушкин и его современники, вып. XXIII—XXIV. Пгр., 1916, стр. 23—44).

lib.pushkinskijdom.ru

тил, что «как бы ни был тщателен учет конкретных фактов связей и влияний, они никогда не дадут исчерпывающей картины роли прежних традиций в литературе более позднего и более высокого этапа развития. Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом, до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор... Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, — всегда в *глубине* в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии».[6] Подобной фазы в усвоении традиций литература достигает на сравнительно высоком уровне своего исторического развития, и практически она возможна только в реалистическом искусстве.

Из всего сказанного следует, что любые попытки дать какое-то всеобъемлющее определение преемственности и на этой основе выдвинуть методологические установки анализа преемственной связи, которые были бы пригодны на все возможные случаи, попросту лишены смысла. То, что будет справедливо для понимания преемственности в XIX веке, мало что объяснит нам при обращении, например, к литературе XVIII века, не говоря уже о более древних периодах. Точно так же усвоение традиций в пределах одной национальной культуры будет определяться иными факторами, нежели в масштабах всемирной литературы. Анализ преемственных связей на каждом качественно отличном историческом этапе развития литературы в известной мере требует особого методологического подхода. Выработка отправных установок будет определяться, в первую очередь, спецификой предмета исследования, т. е. закономерностями эстетического сознания той эпохи, в пределах которой эти связи предполагается исследовать.

Другой вывод, который нам представляется необходимым сделать исходя из только что высказанных предварительных замечаний, сводится к тому, что преемственность следует рассматривать не только как момент зависимости писателя от тех или иных традиций прошлого, но и как процесс, без которого в равной мере не может быть понято и творчество отдельного художника, и развитие каждой национальной литературы, и, наконец, поступательное развитие общемировой литературы в целом. Поэтому конкретная постановка проблемы преемственности на материале творчества какого-либо писателя или какой-либо национальной литературы приводит исследователя к необходимости, в первую очередь, уяснить, хотя бы в общем виде, характер соотношения двух исторических эпох, в рамках которых предполагается анализировать преемственные связи.

Понятие преемственности традиций подразумевает всегда взаимодействие двух временных измерений: прошлого и настоящего. Прошлое формирует содержание традиции. Настоящее служит основой ее проявления; вне его традиция, по существу, утрачивает свой смысл, а остается просто фактом истории. Явления литературы получают возможность переходить в область культурных традиций лишь с того момента, когда обнаруживается исчерпанность позитивных возможностей художественного метода, породившего эти явления. Превращение исторически преодоленного творческого опыта в живой фактор выработки нового эстетического качества и составляет сущность подлинной преемственности.

Как и почему это происходит — вот коренной вопрос проблемы.

Какого-либо единого ответа на него, по-видимому, тоже дать нельзя. Различные фазы осуществления преемственных связей определяются различными факторами, степень важности и само содержание которых в разные исторические эпохи также меняют свой характер.

Так, например, наиболее простой вид преемственности, ее низшая ступень — ученическое подражание[7] — естественный начальный этап творческого пути художника. Традиция на данной ступени не столько выступает фактором формирования нового качества, сколько, наоборот, вводит молодого художника в мир тех эстетических ценностей, которые, будучи выработаны вековым опытом предшествовавших поколений художников, могут служить ему лишь своеобразной школой в овладении технологией писательского мастерства. Это неизбежный этап ученичества, и если в отношении многих писателей XIX века данный этап остается малоизвестным, то это потому, что самые первые свои опыты писатели редко выносили на читательский суд, а иногда просто уничтожали. О творческом глубоком усвоении традиций прошлого в снятом виде на данной ступени преемственности говорить, конечно, не приходится.

Но если все это справедливо для литературы XIX века, то применительно, например, к середине XVIII века дело обстоит несколько иначе. Подражания и заимствования в эту эпоху не только естественны и не вызывают особых нареканий, но в подражании образцам видят зачастую смысл творчества и в известной мере

---

[6] А. С. Бушмин. Литературная преемственность как предмет исследования, стр. 240.

[7] Употребляемое нами значение термина «подражание» не следует смешивать со значением данного термина применительно к жанровому определению особого рода поэтических стилизаций (например, «Анакреонтические оды» Державина, «Подражания Корану» Пушкина и т. п.).

lib.pushkinskijdom.ru

главное условие совершенства и художественности. Сумароков в своих эпистолах «О русском языке» и «О стихотворстве» (кстати, являвшихся в своей основе подражаниями «Поэтике» Буало) прямо указывает образцы, на которые нужно ориентироваться автору. Таким образом, то, что для XIX века может восприниматься как преходящая, низшая форма проявления преемственности, для XVIII века, в соответствии со спецификой эстетического сознания эпохи, обусловленного особенностями переживавшегося Россией исторического периода, будет естественной нормой отношения к культурным традициям. Эта норма в XVIII веке зачастую регулирует самый процесс творческого акта.

Если же обратиться, в свою очередь, к высшей ступени проявления преемственности — к усвоению традиций в снятом виде, когда элементы художественного сознания прошлого, сохраняя внешние признаки, обретают в своей функциональной наполненности новое качество, — то здесь обращение художника к традициям будет определяться уже иными факторами, чем задача овладения опытом предшественников. Подобное обращение будет диктоваться всегда внутренними индивидуальными потребностями писательского сознания, логикой эволюции творческого метода художника. Так, некрасовская поэзия обретает свое неповторимое своеобразие под воздействием народного творчества; в художественное сознание позднего Льва Толстого вторгается стихия древнерусской литературы.[8] Зачастую эта высшая форма проявления преемственных связей даже почти не осознается самими писателями в качестве обращения их к традиции. Художественный опыт прошлого на новом историческом этапе как бы растворяется, превращаясь в фактор образования нового эстетического качества.

В художественной практике другой, более ранней исторической эпохи, например в русской литературе XVIII века, мы не найдем примеров этой формы наследования традиций. Строго говоря, XVIII век не знает усвоения традиций в снятом виде. Мы отнюдь не хотим этим сказать, что восприятие опыта предшественников для авторов XVIII века находилось в противоречии с внутренними потребностями их писательских интересов и вкусов. Речь идет о другом. Само понимание общественной роли литературы в XVIII веке и те критерии, которые определяли степень достоинств произведений этой эпохи, делали ориентацию на образцы, равнение на признанные авторитеты естественной нормой творческого самовыражения. И стремление подражать французским классикам было закономерно для художественного сознания, например, Сумарокова, на что он сам указывал неоднократно. Для XVIII века высшей ступенью преемственности остается влияние — в полном соответствии с уровнем эстетического сознания века. Наследование традиции в снятом виде возможно лишь при полной свободе художника по отношению к своим предшественникам, т. е. подразумевает не только обретение писателем творческой зрелости, но и сопряжено с овладением литературой качественно высшим творческим методом, методом историзма. В русской литературе этого впервые достигает Пушкин.

Пушкинская поэзия явилась связующим звеном между двумя качественно различными этапами развития русской литературы, XVIII и XIX веками. На примере эволюции творчества Пушкина можно наблюдать почти все стадии проявления преемственных связей — от ученического подражания классикам до совершенно свободного восприятия художественного опыта предшественников, когда традиция становится фактором поэтического раскрытия сознания иных исторических эпох, иных наций и объективно служит выработке метода историзма.

Так, в Лицее юный Пушкин подражает французским и русским поэтам, заимствованиями из которых пестрят его стихотворные опыты тех лет. Но уже в поэме «Руслан и Людмила», в первых главах романа в стихах «Евгений Онегин» влияние на Пушкина его предшественников (Вольтера и Богдановича — в поэме, Байрона — в романе) явилось своеобразным стимулом поисков собственных путей. Традиции служат лишь подспорьем в выработке своего метода. «Кавказский пленник», например, — плод влияния на Пушкина восточных поэм Байрона. Явление байронизма в русской поэзии начала 1820-х годов также знаменовало этап усвоения ею традиций художественной мысли Западной Европы. Но на данном историческом этапе принцип ориентации на чужеземные образцы, определявший практику восприятия художественного опыта в литературе XVIII века, уже утратил свое первенствующее значение. Преемственность осуществляется на более высоком уровне, поскольку в основе ее лежит попытка истолкования байроновских идей применительно к русским условиям. Сама по себе эта попытка — важный шаг на пути к обретению самобытности. И зародыш идейной коллизии «Евгения Онегина» уже заключен в «Кавказском пленнике», как не раз отмечалось в литературе. То, что Пушкин в своей первой «южной» поэме невольно корректировал английского поэта, новаторский элемент в восприятии байроновской традиции (снятие превалирующей субъективации описаний в сторону движения к объективированию изображения действи-

[8] См.: Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 272—289.

lib.pushkinskijdom.ru

тельного мира) в сочетании с усвоением позитивного содержания опыта Байрона — все это послужит отправным пунктом выработки нового метода, осуществленного в романе. Этот метод лежит в основе оригинальности «Евгения Онегина», новаторского по своей сущности произведения, причем новаторского в той мере, в какой русский поэт оказался свободным от влияния Байрона, которое он испытывал на первых этапах работы над романом. И, наконец, после 1824—1825 годов, в последних главах романа, в поэмах «Полтава» и «Медный всадник», в поздней лирике процесс преемственности традиций протекает в обстановке полной независимости творческого метода поэта от норм эстетического сознания тех эпох и народов, к опыту которых обращается Пушкин. Говоря, например, об усвоении Пушкиным традиций национальной поэзии XVIII века, можно заметить, что с обретением им метода историзма качественно изменяется характер связи творчества поэта с наследием прошлого. Сфера воздействия традиций XVIII века внешне сужается, но зато сама связь становится более глубокой. Соотнесенность формальных компонентов, определявшаяся ранее учетом жанровой природы произведений (для этапа подражательного ученичества лицейского периода это было естественно), сменяется теперь соотнесенностью содержания, уловлением пафоса русской поэзии XVIII века в ее ведущих тенденциях. Подобное отношение к традициям прошлого находим в стихотворениях «Пророк», «Вельможе», «Памятник».

Само богатство форм восприятия традиций не было у Пушкина случайным. Своеобразие места Пушкина в русской литературе таково, что, с точки зрения интересующей нас проблемы, в его творчестве, как в фокусе, совмещаются отчетливо не только отдельные, исторически сменяющие друг друга ступени преемственности, но и по-своему все три разномасштабных уровня, на которых она может осуществляться. Тем самым вопрос о наследовании традиций в творчестве Пушкина неразрывно сливается с общей проблемой преемственности в рамках поступательного развития как русской, так и мировой литературы (в последнем случае мы имеем в виду обретение русской литературой всемирно-исторического значения).

Для более полного понимания высказанного положения следует кратко остановиться еще на двух важных моментах. На первый взгляд, неукоснительное соблюдение требования исторического подхода в решении проблем наследования традиций ставит под сомнение всякую возможность выработки каких-либо критериев оценки явления преемственности. Но это не совсем так.

То, что критерии в оценке различных форм преемственности для разных исторических эпох будут различны, — это верно. Самый процесс литературного развития, его непрерывное движение, отмечающее печатью прошлого все то, что перестает отвечать интересам новых поколений, показывает, что литература живет настоящим, постоянной потребностью осознания происходящего. Каждая эпоха выдвигает перед искусством свои проблемы, и каждое художественное открытие связано с новым взглядом на человека, с расширением возможностей эстетического освоения мира. Это внесение нового в художественную практику квалифицируется в науке новаторством художника. В конечном счете именно в новаторстве кроются критерии оценок достижений искусства. Мера новаторства и является исходным пунктом дифференциации различных форм преемственной связи. При этом необходимо учитывать еще один момент, а именно, диалектику взаимоотношения формы и содержания в поступательном процессе литературного развития. Поскольку форма составляет материальное воплощение содержания литературного произведения, то, по-видимому, переход в литературе от старого качества к новому внешне не может восприниматься иначе, как в смене одних форм, устаревших, новыми. Через формальные признаки мы судим внешне и о наследовании традиций прошлого.

Мера новаторства, как показатель разных степеней преемственности, дополняется таким образом еще одним фактором. Разным типам преемственной связи будет соответствовать различный характер взаимоотношения формы и содержания. В каждом случае механизм наследования традиции будет складываться из различной соотносимости четырех величин:[9] формы и содержания старого качества, с одной стороны, и новой формы и нового содержания, возникших в процессе восприятия прошлого художественного опыта, с другой стороны. Для каждой ступени преемственности характер взаимоотношения этих четырех величин будет, по-видимому, также различный.

На низшей стадии подражания, когда о независимости художника от воспринимаемых им традиций говорить, по существу, нельзя и когда мера присутствия новаторского начала практически равна нулю, внешне творческий акт будет сводиться к повторению старых форм. Значит ли это, что и форма и содержание остаются целиком на прежнем уровне? Нет, не значит. В пределах исторической эпохи, породившей традицию, форма была органично обусловлена содержанием, отвечавшим духовным потребностям исторического момента, и в этом смысле была адекватна ему. Но когда в новой, изменившейся обстановке писатель продолжает

[9] Предлагаемое нами разграничение, конечно, следует понимать как условное, вызванное потребностями анализа и на практике отсутствующее.

lib.pushkinskijdom.ru

просто повторять своих предшественников, подобная адекватность прежней формы своему содержанию исчезает, поскольку отсутствуют условия, способные ее обеспечивать. Писатель оказывается целиком во власти старой формы. Материализация любого содержания будет нести на себе груз прошлого. Это закономерно для ученического этапа.

Переходя к более высокой ступени преемственности на уровне различных видов влияния, мы констатируем и иное соотношение выделенных нами четырех величин. Зарождение нового содержания протекает в рамках использования старой формы, еще сохраняющей внешне свою функциональную нагрузку. Этот момент переходности заключает в себе, с одной стороны, внешнюю связь с прежней художественной системой, а с другой стороны, в элементах отхода от этой системы подспудную подготовку ее преодоления. В силу этого и форма и содержание несут в себе элементы формирования нового качества, когда старое и новое взаимно сосуществуют. Эта переходность, фиксируемая в отдельных новациях в области формы, проистекает из тех элементов переосмысления содержания, какое оказывается доступным художнику, испытывающему влияние на себе творчества другого художника. Эстетическая значимость произведения на данной ступени преемственности будет носить исторически преходящий, относительный характер. Подобное положение можно отметить, например, в первых южных романтических поэмах Пушкина, особенно в «Кавказском пленнике».

Наконец, высший уровень преемственной связи — усвоение традиций прошлого в снятом виде — вновь дает новое соотношение категорий формы и содержания наследуемого и наследующего этапов литературного развития. Фактически только здесь можно говорить о полной свободе писателя по отношению к художественному опыту прошлого. Обращение к традициям на этой ступени преемственности рождается в процессе самого творческого акта, будучи предопределенным не зависимостью (пусть даже временной) писателя от внешних источников, но логикой его творческих поисков. Опыт прошлого подчиняется решению вполне определенных задач, нисколько не затрагивая общего метода художника. Остановимся на конкретном примере.

В основе содержания поэмы Пушкина «Полтава» лежит утверждение исторической правоты дел Петра I. Раскрытие героики Полтавской победы служило закономерной предпосылкой осмысления сущности петровских деяний. Решение стоявшей перед Пушкиным творческой задачи упиралось, таким образом, в отыскание средств для поэтического воссоздания эпохи Петра, для исторически верного изображения картины Полтавской битвы, и главное — облика Петра I.[10] И Пушкин обращается к торжественной оде XVIII века, к оде Ломоносова. Пушкин не пишет оду, не стилизует этого отошедшего в прошлое жанра, не подражает ему. Воспроизведение панегирического пафоса оды XVIII века становится в его поэме художественным приемом, служит решению проблемы исторического колорита петровского времени. Таким образом, старое содержание на новом историческом этапе развития литературы становится своеобразным приемом, элементом формы, через использование той художественной функции, какая сообщалась этому содержанию в условиях породившей его исторической эпохи.

Если на низшей ступени преемственности творческая самостоятельность художника сводится на нет и новое содержание оказывается целиком поглощенным старой формой, то на высшем уровне творческого усвоения традиций, в условиях победы метода историзма, мы видим обратную картину: старое содержание переходит в форму нового содержания, становится одним из ее элементов. И в этом диалектика взаимодействия формы и содержания в процессе осуществления преемственных связей. В поэтических произведениях, в силу самой специфики этого рода литературы, данный процесс проявляется особенно наглядно.

На примере творчества Пушкина мы уже могли наблюдать разные стадии проявления преемственных связей. Обращаясь к поэтическому наследию Пушкина, наглядно видим и другое, а именно, как важно учитывать соотношение художественного сознания эпох, в рамках которых оценивается преемственность традиции. Мы уже заметили выше, что проблема наследования национальных традиций в творчестве Пушкина связана непосредственно с проблемой преемственности в пределах развития русской литературы на рубеже XVIII—XIX веков. В данный момент мы не располагаем возможностью детально обосновать критерии оценки общего процесса преемственности, какую мы собираемся предложить. Ограничимся следующим. Механизм осуществления преемственности необходимо рассматривать исторически — как смену различных ступеней преемственной связи. Будучи последовательны в нашем методе, мы должны признать это справедливым и по отношению ко всему многовековому процессу развития русской литературы. В настоящий момент нас интересует русская литература XVIII века и ее место в литера-

[10] Конкретный анализ наследования одических традиций в «Полтаве» содержится в соответствующем месте книги Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (Гослитиздат, М., 1957).

lib.pushkinskijdom.ru

туре первых трех десятилетий XIX века. Если градацию восходящих уровней преемственности (которая позволяет нам судить о степени зависимости от опыта прошлого у отдельного писателя) попробовать применить к общему процессу литературного развития России на протяжении отмеченного нами исторического отрезка, то положение будет следующим. С точки зрения художественного метода, достигнутого в поэзии зрелого Пушкина, русская литература XVIII века в ее отношении к тому художественному опыту, освоение которого определяло сущность духовных процессов эпохи, еще не достигает полностью свободного характера овладения этим опытом. Восприятие культурных достижений Западной Европы составляет в данный период первостепенную задачу,[11] и само восприятие этих достижений имеет преимущественно вид подражаний и заимствований. Это было закономерно, в полном соответствии с уровнем эстетического сознания XVIII века. Практика заимствования культурного опыта отвечала историческим потребностям эпохи. А если учесть, что переворот, произведенный Петром I, в известной мере направил ход развития духовных устремлений нации по новым путям, на которых русская культура не имела собственных устойчивых традиций, то ясно, что в данный момент прежде всего надо было овладеть культурным опытом, накопленным другими европейскими нациями. Подражания, заимствования являлись неизбежным этапом на пути обретения русской литературой самобытности.

К началу XIX века русская литература постепенно преодолевает этот этап. Уже к концу первой четверти XIX века художественная жизнь нации приобретает самобытный характер, эстетический идеал и специфика воплощения его в литературе определяются главным образом национальными источниками. Неверно было бы предполагать, что русская литература с этого момента отгораживается от западных литератур некоей стеной. Речь идет лишь о том, что после Пушкина заключенное в ней эстетическое содержание достигает общечеловеческой значимости, и произведения крупнейших русских писателей XIX века становятся в один ряд с достижениями мировой культуры.

Пушкин завершил тот гигантский процесс литературного ученичества, каким был отмечен XVIII век, и одновременно (и именно благодаря этому обстоятельству) в его поэзии впервые в русской литературе процесс наследования традиций достигает высшего уровня творческого постижения опыта прошлого. Это естественно происходит уже в период творческой зрелости Пушкина и по-своему знаменует победу историзма как главного завоевания пушкинского реалистического метода.

[11] Наследование собственных национальных традиций древнерусской литературы в данный момент не имело стимулов для своего активного проявления в силу специфики процессов социально-политической жизни России после реформ Петра I.

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

А. П. ХВАТОВ

ВЕЧНО ЖИВОЕ

Уже более четырех десятилетий не утихают споры вокруг судьбы Григория Мелехова. Образ героя «Тихого Дона» явился художественным открытием такого масштаба, такой силы и всеобъемлемости, что говорить, размышлять и писать о нем — это значит касаться коренных проблем социально-исторической и духовной жизни XX века. Неотразимая сила шолоховского гения проявилась в том, что социально-историческая и философская проблематика эпохи дана в драматических судьбах людей, в трагизме и неустанности их социальных и духовных исканий. В конечном счете проблема судьбы народной и самоопределения человека решается Шолоховым в свете уроков социалистической революции в России, явившейся поворотным пунктом истории человечества. Поэтому «Тихий Дон» и приобрел всемирный резонанс, а судьба и образ Григория Мелехова по-прежнему, как и в майские дни 1940 года, когда читатель получил все четыре книги романа, влекут к себе с не ослабевающей от времени, поистине гипнотической силой правды о человеке и времени, о тех извечных ценностях, которые составляют духовную жизнь человечества.

Для истинного художественного произведения, по словам Л. Н. Толстого, «кроме таланта», необходимо единство трех условий: «1) правильного, то есть нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же, и 3) искренности, то есть непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник».[1]

Этим условиям в полной мере отвечает «Тихий Дон». Казалось бы, эпопея Шолохова, являясь шедевром искусства, не может вызывать споры, дискуссии. И действительно, разногласий в оценке «Тихого Дона» как величайшего романа XX века критика не знала прежде, если не считать угрюмых вульгаризаторов, начисто лишенных чувства прекрасного, не знает и сейчас. Но разгорались и вновь разгораются споры в связи с разным пониманием концепции «Тихого Дона» и судьбы его основного героя. Нет необходимости подробно воспроизводить сложившиеся к настоящему времени в критике взгляды на образ Григория Мелехова. Однако следует заметить, что теперь все явственнее и энергичнее стали возникать попытки преодоления концепций «отщепенства» и «исторического заблуждения». Некогда шумно полемизируя, представители упомянутых внешне полярных концепций проявили удивительное единодушие в своем неприятии иных, складывающихся в последнее время трактовок «Тихого Дона». Стоило, например, в журнале «Русская литература» (1968, № 2) появиться статье Ф. Г. Бирюкова «„Тихий Дон" и его критики», как незамедлительно выступили: Л. Якименко (Философия истории и методология литературоведческого исследования. (Еще раз о судьбе Григория Мелехова). «Вопросы литературы», 1968, № 7),[2] Г. Бровман (Сторонники абстрактных истин и опыт истории. «Москва», 1968, № 11), А. Ф. Бритиков (Старое и новое в трактовке трагедии Григория Мелехова «Русская литература», 1968, № 4). Несколько ранее в журнале «Русская литература» была опубликована статья Ю. А. Андреева «Изучение творчества Шолохова», содержащая в себе попытку подвести итоги сделанного и предложить программу дальнейшего изучения «Тихого Дона». Сразу же заметим, что Ю. Андреев, А. Бритиков и Л. Якименко, проявляя озабоченность относительно перспектив исследования «Тихого Дона» и даже формулируя ближайшие и неотложные задачи критики в области шолоховедения, оказались удивительно невнимательными к тому, что уже было сделано другими и имело основание быть оцененным. А между тем в статьях Ф. Бирюкова, в книгах В. Петелина, Л. Ершова и других работах наметились новые аспекты анализа «Тихого Дона», были сделаны убедительные попытки преодоления устоявшихся

---

[1] Русские писатели о литературном труде, т. 3 «Советский писатель», Л., 1955, стр. 499.

[2] Когда данная работа была уже подготовлена к печати, в «Вопросах литературы» (1969, № 8) появилась статья Л. Якименко «Движение времени — движение критики», в которой он коснулся проблем, связанных с судьбой Григория Мелехова, но, к сожалению, ничего нового не внес в их освещение.

lib.pushkinskijdom.ru

представлений о судьбе Григория Мелехова. Л. Якименко и А. Бритиков провозглашают необходимость более глубокого, отвечающего современному уровню научной мысли истолкования «Тихого Дона», в анализе же романа Шолохова они, однако, по-прежнему придерживаются прямолинейно-социологического канона. Поэтому в их статьях фразы о «Тихом Доне» как величайшем романе XX века, рассуждения о всемирном значении его проблематики звучат декларативно.

Они спорят, стремясь определить, кто же Григорий Мелехов — «отщепенец» или «жертва заблуждения»? Казалось бы, перед нами две контрастно противостоящие концепции, таящие возможность разной оценки Мелехова: «отщепенец» и «жертва заблуждения», вероятно, неравнозначны в своей социальной и нравственной ценности. Однако контрастность упомянутых концепций мнимая: это две стороны единого взгляда, в основе которого лежит мысль о том, что в Григории, его личности и судьбе воплощены начала достойные прежде всего осуждения. Разумеется, приговор «отщепенцу» более суров, чем «жертве», но главное в том, что обе концепции имеют дело с осужденным без права и перспективы на апелляцию и снисхождение. Кто бы он ни был — «отщепенец» или «жертва», — все равно он подсудимый, лишенец. Видеть пафос «Тихого Дона», социально-психологическую доминанту характера и судьбы героя в суде над «отщепенцем» или «жертвой заблуждения» — это значит осложняющие мотивы романа принимать за главные и рассматривать его не вполне считаясь с замыслом автора и объективным содержанием произведения. Конечно, нельзя говорить о полной идентичности упомянутых концепций. Не одинаковой представала в них мера приятия или неприятия отдельных сторон характера Григория, по-разному расставлялись акценты в анализе его судьбы. Это и создавало ситуацию, когда Л. Якименко и А. Бритиков сталкивались как полемисты. Л. Якименко, намечая линию своих разногласий с А. Бритиковым, писал: «„Но верно ли, что отрыв от народа — главное в трагедии Григория?“ — спрашивает А. Бритиков. И предлагает следующее истолкование смысла трагедии Григория Мелехова:

„Григорий... больше всего страдает от того же, от чего страдает масса, — от ложно понятой правды, от исторического заблуждения... трагедия же Григория — и сила ее трагизма, и общественное содержание ее — в том прежде всего, что, идя вместе с массой, герой заблудился сильнее ее“.

Внимательный читатель настоящей книги легко может убедиться, что в ней „историческое заблуждение“ рассматривается как *возможный* источник трагического. По-видимому, здесь и возникает наш спор с А. Бритиковым».[3]

Но уже в ту пору, когда противостояли концепции «отщепенства» и «исторического заблуждения», при внимательном взгляде становилась заметна и некая общность между ними. Эта общность порождалась концентрированием внимания на тех чертах характера Григория, которые вызывали отрицательное впечатление, и игнорированием таких особенностей его нравственного облика, которые вызывали симпатию, сочувствие, заинтересованное к нему отношение. Как будто бы в своих обобщающих выводах и оценках они не солидарны, а все же нет-нет да и проскользнет интонация недоверия, недоброжелательства, которая больше скажет об истинной позиции, чем напроковещательные декларации о Григории как «талантливом сыне народа» (Якименко), «субъективно честном человеке» (Бритиков). Казалось бы, «концепция заблуждения» создает надежные предпосылки положительной нравственной оценки Григория, и это могло бы по-настоящему отделить ее сторонников от тех, кто видел в нем преимущественно «отщепенца», «ощетинившегося собственника» и т. д. Однако, споря и расходясь по многим проблемам, они солидарны в главном — в неприятии Григория как типа человека, олицетворяющего определенные духовные, психологические, нравственные качества. В этом отношении любопытна позиция Н. Драгомирецкой, в суждениях и оценках которой произошло соединение упомянутых воззрений. Драгомирецкая недвусмысленно объявляла себя сторонницей концепции «исторического заблуждения»: «В свете концепции исторического заблуждения оказывается возможным поставить и по-новому осветить проблему человечности шолоховского героя — проблему, в последних работах совсем выпавшую из внимания исследователей».[4]

И та же Драгомирецкая, подобно Л. Якименко, услышала в «Тихом Доне» «обличающий и непримиримый голос суда и разоблачения... главного героя», в котором писатель «резко обнажает страшные, звериные черты — лик собственника».[5] Но это ведь почти дословное повторение оценок Л. Якименко, яростного оппонента Бритикова. Концепция «заблуждения» не помешала ей в оценке Григория солидаризироваться с теми, кто решительно выступал против этой концепции. Они спорят о трагедии Мелехова, по-разному освещают отдельные факты его судьбы и мотивы поступков, но бесспорно для них одно — отрицательная ценност-

---

[3] Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. «Советский писатель», М., 1958, стр. 228—229.

[4] «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 64.

[5] Там же, стр. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

ная квалификация Григория Мелехова. То, что раньше пребывало в виде едва проступающей тенденции, теперь выявилось определенно, и прежние полемисты сблизились, хотя в понимании отдельных аспектов трагедии Григория Мелехова различия между ними очевидны.

«Не слишком ли пристального внимания к себе лично требует Григорий...» (как будто в «Тихом Доне» речь идет только о личности Григория, а не о типическом образе, несущем в себе широкое обобщение, которое касалось судеб миллионов людей), — порицает А. Бритиков Л. Ершова, который справедливо писал, что люди типа Мелехова были достойны более внимательного отношения и иной судьбы (стр. 143). Еще более непреклонен Л. Якименко, отношение которого к Григорию овеяно холодом неотвратимости: «В романе вершится суд истории над Григорием Мелеховым, суд с точки зрения победившей революции, со всеобъемлющих позиций коммунистического идеала» (стр. 18).

Бросается в глаза тональность, в которой выдержаны страницы, непосредственно посвященные Григорию Мелехову. В анализ вторгается интонация дознания, когда стремятся во что бы то ни стало раскрыть преступные дела и намерения, при этом недооценивая сложную совокупность обстоятельств и мотивов, связанных с этими делами и намерениями. И так как это, естественно, могло вызвать у читателей недоверие, породить сомнение в объективности суждений, прибегают к испытанному приему: анализ, осуществляющийся под знаком подчеркнутого интереса к отрицательным сторонам характера, увенчивают оценочными выводами, которые, по наивным расчетам, должны засвидетельствовать широту взгляда, объективность позиции. Книга Л. Якименко пестрит такими, например, характеристиками Григория: «злобный собственник» (стр. 199), «отщепенец», а рядом иное: «одаренный человек из народа» (стр. 263), «сильный, талантливый, страстный человек» (стр. 255). В последней статье А. Бритикова читаем: «В Григорьевом чувстве земли — вся противоречивость его позиции, его сознания, его социальности труженика и собственника одновременно. Трудно найти у Шолохова более проникновенный моментальный снимок двойственной социальной психологии, чем в той ярости, с какой Григорий собирался рвать из-под ног „мужиков“ казачью землю, и в том отчаянии, в каком бился об нее в припадке, зазря порубив матросов» (стр. 135).

Думается, что более последователен и логичен Г. Бровман — его оценки Григория определенны и бескомпромиссны, когда он иронически цитирует Бирюкова и дает комментарий его суждениям: «Мелехов, по словам Ф. Бирюкова, „сын трудового народа... Талантливый, умный казак, самородок с полководческим дарованием, с врожденным демократизмом... Прямой враг угнетателей“ и т. п. и т. д.

В общем, ангел во плоти, непонятно почему вступивший в лагерь врагов революции, противников Советской власти!» (стр. 196).

Это — позиция, которая и предоставляет Бровману возможность в развертывающейся дискуссии выступить в поддержку Якименко и подвергнуть резкой критике Ф. Бирюкова.

Чтобы окончательно унизить и развенчать Григория, показать, какая опасная для революции сила скрыта в нем, какие темные инстинкты управляют его поступками, охотно вспоминают эпизод его последней встречи с Подтелковым. Ю. Андреев, иронизируя над Бирюковым, не расстающимся с гуманными намерениями относительно Григория, пишет: «...мы — будучи гуманистами — крайне не хотели бы видеть картину жестокой расправы над критиком со стороны Мелехова и других казаков, когда он пришел бы к ним, „протянув руку“, скажем, даже не в 6-ю и не в 8-ю часть „Тихого Дона“, а в 5-ю, где казаки казнят Подтелкова и его товарищей, и Мелехов кричит в лицо Подтелкову, своему бывшему красному командиру: „Ты, поганка, казаков жидам продал! Понятно?“» [6]

Бритиков же вторит ему, намекая, что Григорий косвенно несет ответственность за гибель Подтелкова: «Такова цена „отдельной реплики“ Григория» (стр. 134). Удивительно, что никто из них не вспомнил, что запальчивая реплика Григория — это лишь отзвук сотворенной и широко распространяемой легенды, которая не минула и героя «Тихого Дона», и делать на этом основании столь решительные и обобщающие выводы о нравственной позиции и личности человека по меньшей мере опрометчиво. Ведь к Чапаеву, например, снисходительно относятся, когда дело касается его рассуждений о поголовной контрреволюционности казаков, рассуждений, родственных тому предрассудку, который проявился в реплике Григория Мелехова. Объясняют все это просто, реально и справедливо: политически малограмотен был этот талантливый народный самородок, нес в себе не только мужество и одаренность пробудившихся к историческому действию народных масс но и их предрассудки, которые подчас укоренялись вражеской пропагандой.

В своей неприязни к Григорию, в стремлении развенчать его как человека, воплощающего пороки, порожденные собственническим миром, критики пытаются опираться даже на автора «Тихого Дона», высшая заслуга которого, по их словам, состоит якобы в беспощадности разоблачения запутавшегося, преступного, бенза-

[6] «Русская литература», 1967, № 3, стр. 232.

lib.pushkinskijdom.ru

дежно заблудившегося человека. «Мы не знаем более сильного образа опустошенности, более жестокой кары художника своему герою»,[7] — писал некогда В. Ермилов, и это стало каноном, не утратившим своего влияния и в современной критике. Нет нужды говорить о том, что подобные суждения отнюдь не отражают полноты шолоховского взгляда на Григория: ведь невозможно забыть, что автор «Тихого Дона» с образом своего героя связывал мотив «очарования человека», а его судьбу, сложный мир его порывов и стремлений, поисков и заблуждений, — все то, что составляет реальность художественного типа, — соотнес с важнейшими проблемами эпохи, решающими закономерностями времени. Поэтому рассуждать о судьбе Григория, оценивать его образ — это значит определенным образом судить и о Шолохове как мыслителе и художнике, давшем свое решение проблем, затрагивающих судьбы народа и человечества в переломную эпоху. Между тем в критике Мелехов предстает лишь как реальное лицо, действующее в локальных обстоятельствах Дона, рассуждения же о всемирно-историческом значении проблематики романа и образа Григория Мелехова приобретают декларативный характер, не оказывая существенного влияния на логику конкретной исследовательской мысли. При анализе и оценке Григория Мелехова невольно ослабляется внимание к тем специфическим мотивам, которые кладут грань между реальным человеком и литературным образом, прототипом и художественным типом, между жизнью и искусством. Весь интерес бывает сосредоточен на поступке, а не на его мотивах, на социальном положении, а не индивидуальных особенностях. Об этом справедливо писал еще В. Петелин, имея в виду исследовательскую манеру Л. Якименко и показывая, какие искажения истинного смысла романа и образа Григория становятся неизбежным следствием подобной методики анализа: «Сила М. Шолохова как художника в том, что он, проникая в „святая святых" сознания Григория Мелехова, судит о нем не только по делам его. За внешними фактами его жизни Шолохов видел его „душу живу", его внутренний мир, его мысли и чувства, его внутренние побуждения и стремления, которые иногда не совпадали с его положением и местом в ходе ожесточенных классовых битв».[8]

Однако если даже признать правомерным отношение к Григорию как к реальному лицу — участнику Вешенского восстания, со всеми особенностями его социальной биографии и личной судьбы, то и при этом условии невозможно разделить выводов и оценок, к которым приходят критики. Судьбы большинства людей, которые известны как прототипы Григория Мелехова, сложились иначе, чем это видится критикам: идея революционного насилия и возмездия не обрела масштаба и значения универсального и обязательного канона эпохи.

Известно, что действующие в ту пору законы предоставляли возможность искупить преступления перед революцией, совершенные в обстановке гражданской войны. В приказе Северо-Кавказского краевого военного совещания от 26 июля 1921 года о помиловании всех добровольно сдающихся бело-зеленых отрядов, в частности, говорилось: «Сего числа объявить амнистию всем трудовым казакам и крестьянам, обманом по своей темноте и несознательности вовлеченным в бандитские отряды, которые в настоящее время искренне раскаиваются в своих проступках, пожелают вернуться к мирному труду и на деле докажут свою преданность власти рабочих и крестьян...» [9]

Сам Шолохов в беседе с болгарскими писателями, в июле 1951 года, заметил, что люди типа Григория Мелехова после революции обрели прочное место в новой жизни: «Меня спрашивают, какова судьба людей типа Григория Мелехова. Людей этого типа советская власть вывела из тупика, в каком они оказались. Некоторые из них избрали окончательный разрыв с советской действительностью, большинство же сблизилось с советской властью. Они участвовали в Советской Армии во время Отечественной войны, участвуют в народном строительстве».[10]

Характерно, что сделанное писателем обобщение получило свою реализацию в судьбах людей, которые послужили прототипом Григория Мелехова.

Как видно, прежде чем применить насилие, революционная диктатура прибегала к мерам, открывающим перспективу более гуманного решения возникающих проблем. Это было в интересах революции и народа, ибо социалистическая революция осуществлялась силами народа и целью своей имела свободу и счастье людей труда. Разве не из этих принципов исходила партия в своем отношении к казачеству даже в самые драматические моменты гражданской войны? Гуманный смысл и социальная действенность политики состояли в том, чтобы помочь массам и отдельным лицам, если к тому имелись реальные предпосылки, преодолеть заблуждения, осознать истинные цели революции, вывести их из-под влияния враждебной пропаганды, «перетянуть на свою сторону», как пишет Ф. Бирюков, вызывая

---

[7] «Литературная газета», 1940, № 43, 11 августа.

[8] Виктор Петелин. Гуманизм Шолохова. «Советский писатель», М., 1965, стр. 261—262.

[9] «Советский юг», 1921, 29 июля.

[10] «Литературен фронт», София, 1951, 12 июля.

lib.pushkinskijdom.ru

ядовитые насмешечки критиков. Якименко, Андреев, Бритиков, вероятно, полагают, что все это мало существенно, преходяще. Пафос их рассуждений удивительно созвучен известной запальчивой реплике Мишки Кошевого: «Раз проштрафился — получай свой паек с довеском».[11] «С довеском!» — и этот довесок подчас приобретал далеко не фигуральный смысл. Именно об этом с тревогой и возмущением писал В. Трифонов: «Ошибки, граничившие с преступлением, совершенные нами на Дону, сильно спутали карты и осложнили положение. Нужно много усилий и много такта, чтобы выправить положение. Нужно прежде всего убрать из донской работы всех скомпрометированных предыдущей работой, старой „линией поведения", товарищей. Нужно совершенно новыми людьми начать новое строительство, только тогда можно иметь надежду на успех».[12]

Опрометчивость и волюнтаризм в действиях, затрагивающих миллионы людей, оплачиваются дорогой ценой и таят в себе опасность дискредитации в глазах колеблющейся массы целей и идеалов революции. Весомо звучат слова простого казака об отношении большинства казачества к советской власти: «Ваша власть справедливая, только вы трошки неправильно сделали... Потеснили вы казаков, надурили, а то бы вашей власти и износу не было. Дурастного народу у вас много, через это и восстание получилось... Расстреливали людей. Нынче одного, завтра, глядишь, другого... Кому же антирес своей очереди ждать?» (IV, 254).

Социальный инстинкт земледельца-труженика чутко улавливал коренную черту революции как процесса, идущего навстречу народным ожиданиям и чаяниям. Ленинская политика и исходила из принципов, стихийно разделяемых миллионами таких, как этот казак. Поэтому отношение к тем, кто в силу разных причин временно участвовал в борьбе против советской власти, отличалось учетом конкретных обстоятельств, широтой и человечностью. Известно, что и в конкретных условиях Дона к таким, как Григорий, было проявлено доверие и милосердие, о чем свидетельствовала амнистия в мае 1920 года, открывшая широкие возможности возвращения к трудовой жизни тысячам людей, чей путь в гражданской войне был осложнен и омрачен участием в контрреволюционном мятеже. Современные же критики этому не внемлют, в сложной совокупности мер, желаемых и вынужденных обстоятельствами, они предпочитают меры, отмеченные печатью максимализма. Даже сторонник концепции «заблуждения» А. Бритиков не берется выносить «категорический приговор» Григорию, ибо, как он замечает, «много было Григорием пролито своей и чужой крови, и должно было взвесить, чья „переважит"» (стр. 139). Однако увенчивающая его рассуждения фраза вносит ясность в позицию: «Но должен ли гуманный эксперимент («Предположим... Кошевой поручился бы за него») ставить на карту нечто гораздо большее, чем судьба одного человека?» (стр. 139).

В качестве аргумента в пользу предпочтительности решительных мер, беспощадных действий обычно ссылаются на эпоху, называя ее суровой, мужественной, жестокой... Между тем нет ничего более наивного, как конструировать образ эпохи, исходя из той или иной отдельной тенденции жизни. Глубинная же закономерность революционного времени состояла в том, чтобы приобщить к процессу социального обновления жизни как можно более широкие слои людей, включить их в сферу исторического творчества, несущего людям праздник социального и духовного освобождения. Определяющей эмоцией времени, если иметь в виду нравственное самочувствие миллионов, — было не ожесточение (наблюдалось и оно), не подозрительность (и она имела место), а великодушие и надежда... Такова психология победителя. А социалистическая революция и была победой народа над угнетателями, победой правды над ложью, света над тьмой, добра над силами зла.

Григорий Мелехов в конце романа предстает в ореоле трагизма: утраты, понесенные им, невосполнимы. Образ холодного неба увенчивает «Тихий Дон», повесть о его скорбной судьбе. И критики не печалятся, что так горестно сложился путь Григория, такими разрушительными оказались итоги этого пути. Вывод непререкаемо суров: таково неумолимое возмездие, такова суровая правда революции... Да иного вывода и сделать было нельзя, ибо в образе Мелехова некогда видели олицетворение всего постыдного, что только может быть в человеке. О том, каким предстает Григорий в книге И. Лежнева и других критиков, с неопровержимой достоверностью пишет Ф. Бирюков: «Как доминанту в образе Григория И. Лежнев подметил еще и то, что он — „ратоборец реакционной казачьей старины" (стр. 165), „казачьей обособленности" (стр. 149), „воинствующий идеолог сословного казачества" (стр. 149—150)..., отщепенец (стр. 132). К этому букету вроде и прибавить уж нечего. Но красочное одеяние, сотканное для матерого „ландскнехта", так и стелется: ...рубака, бандит, самостийник, „вчерашний «рыцарь»" (стр. 160), „былой «божок»"..., „душегуб" (стр. 160), „среди ядовитых гадин — самая опасная..."» (стр. 89).

Такого сейчас в работах о Шолохове не встретишь: ликование и злорадство по поводу трагически сложившейся судьбы Григория сменились интонацией не-

[11] Михаил Шолохов, Собрание сочинений в восьми томах, т. V, Гослитиздат, М., 1957, стр. 371 (в дальнейшем ссылки на это издание — в тексте).

[12] Юрий Трифонов. Отблеск костра. «Советский писатель», М., 1966, стр. 160

lib.pushkinskijdom.ru

кого олимпийства, «объективности», как бы намекающей — что бы там ни произошло, а для нас важнее всего выяснить неумолимые силы действующей в истории закономерности. А есть ли здесь основания не только для ликования, но и для олимпийства? Почти обязательными стали поощрительные фразы в адрес Шолохова — сурового судьи и беспощадного реалиста. Так может возникнуть иллюзия некой общности идейно-нравственной позиции Шолохова и упомянутых критиков в их отношении к Григорию Мелехову. Однако так ли это на самом деле? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить отношение Шолохова к герою «Тихого Дона», проявившееся как в прямых авторских оценках, так и в колорите его изображения, в тональности повествования о нем, в сложном ансамбле художественных мотивов, связанных с образом Григория Мелехова.

Шолохов не скрывает своего отношения к Григорию. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить его слова о той художественной сверхзадаче, решение которой он связывал с ним. «Больше всего нужно для писателя, — говорил Шолохов, — ему самому, — передать движение души человека. Я хотел рассказать об этом очаровании человека в Григории Мелехове, но мне до конца не удалось. Может быть, удастся в романе о тех, кто сражался за Родину».[13] Пусть не смущает оговорка писателя, что ему якобы «до конца не удалось» «рассказать об этом очаровании человека» в Григории Мелехове. Здесь прозвучала естественная для великого художника творческая неудовлетворенность достигнутым.

Показательно другое: образ Григория Мелехова писатель ставит в прямую связь с образами Лопахина, Звягинцева, Стрельцова — тех, кто сражался за родину в дни Отечественной войны и предстал перед изумленным человечеством в ореоле мужества и благородства, отваги и человечности — высших свойств человеческого духа.

Для истинного художника крайне важно в текучей множественности проявлений человеческой природы выявить и запечатлеть устойчивые, стабильные качества, которые ставят человека как бы на пересечении классового, национального и общечеловеческого. Опасно при этом впасть в нормативность: так вместо живого пластичного образа рождаются схемы, лишь отвлеченно напоминающие об идеале. В реалистическом искусстве идеал и его конкретное воплощение опосредованы множеством обстоятельств: условиями исторического, национального и социального бытия. Шолохов, разумеется, не забывает о том, что конкретные условия социально-исторической судьбы и бытового уклада казачества определенным образом проявились в идеалах и понятиях Григория, сформировали его характер, придали окраску поступкам и речи. Поэтому так пластичен образ Григория. Однако в чертах его личности, в приметах нравственного облика своеобразно преломились и многие особенности, которые входят в народные представления о положительном человеке. Это — смелость, великодушие, правдивость, честность... Именно таким он и раскрывается в глазах тех многочисленных персонажей, которые составляют массу казачества: от Христони и Прохора Зыкова до старика Чумакова, повстречавшего Григория в тяжкие для него дни пребывания в банде Фомина.

Казалось бы, что, кроме неприязни, могла питать к Григорию Наталья? Безмерным было ее страдание, причиненное им. Однако она ушла из жизни в состоянии нравственного примирения с Григорием, ибо нелегкие годы совместной жизни помогли ей, хотя и смутно, уловить силу и обаяние его незаурядной личности, яркой натуры. Наблюдается интересная закономерность: те, кто узнавал Григория ближе, бывал с ним в трудных и опасных ситуациях, кто имел возможность видеть его и в боевом деле, и в обстановке мирной повседневности, слышать его речь или всматриваться в его лицо, неизменно питают к нему уважение и любовь. Разумеется, это относится к тем, кто не был ослеплен сословно-классовой спесью или ожесточением, обусловленным обстановкой острой классовой борьбы. В глазах пана Листницкого или генерала Сидорина Григорий вовсе не представлял какой-либо человеческой ценности. Однако их презрение для Григория не было оскорбительно — он им платил тем же. Да и для Шолохова их отношение к Григорию лишено нравственно-эстетической весомости. Другое дело Штокман и Кошевой...

В системе образов, соотнесенных с Григорием Мелеховым, Штокману и Кошевому принадлежит особое место: именно с их личностью и действиями многое связано в судьбе Григория. То обстоятельство, что Штокман считал Мелехова «опаснее остальных» и распорядился «взять его в дело», мало что скажет о социальной ценности и нравственной сущности Григория. Ведь известно, что тот же Штокман взял под свою защиту Петра Мелехова, так как за него «горой стоит Фомин» — в глазах Штокмана надежный человек и непогрешимый защитник революции. Любопытно, что Штокман, называя Григория «среди ядовитых гадин самой опасной» (напомним, что это было еще до участия Григория в мятеже), куда снисходительнее говорил о комиссаре Малкине, который своими преступными действиями нанес громадный ущерб революции.

Крайнее ожесточение и малый политический опыт помешали и Кошевому обрести позицию, которая бы обеспечила объективность взгляда. Его отношение к Гри-

[13] «Советская Россия», 1957, № 201, 25 августа.

lib.pushkinskijdom.ru

горию отличается односторонностью и однозначностью и тоже не может составить надежный критерий оценки.

Следовательно, авторская оценка Григория Мелехова складывается из сложнейшей совокупности мотивов, составляющих художественную реальность «Тихого Дона», и в итоге своем не может быть уяснена в рамках укоренившихся квалификаций Мелехова как «собственника», «индивидуалиста», «отщепенца», «жертвы заблуждения» и т. д. Образ Григория — это индивидуализированный характер и обобщение, содержащее мысль о том социальном, духовном и нравственном наследии, которое складывалось в условиях исторического существования нации и которое оценивалось, получало проверку, испытывалось опытом социалистической революции. В этом наследии содержалось и все то, что было порождено условиями рабства, социального неравенства и темноты, произрастало на почве патриархально-собственнического уклада, крестьянско-казацкой замкнутости и явилось существенным фактором детерминированности характера Григория.

В облике Григория не утаены черты «звероватости», необузданная сила его чувств подчас делает его жестоким и глухим к чужому страданию. Не управляемый осознанной целью порыв иногда толкает его на поступки, решительно противоречащие изначальной нравственной сущности его личности и требованиям человечности. Шолохов глубоко и всесторонне осуществляет анализ души, охваченной сомнением и страхом, раскаянием и ожесточением, утратившей равновесие, поскольку жизнь находится в состоянии ломки, брожения. Неизбежным был процесс нравственного опустошения, возникающего как следствие конфликта между человеческими задатками и неправым делом, которое творит человек. Писатель замечает о Григории: «Все чаще огонек бессмысленной жестокости вспыхивал в его глазах», — а ведь он человек по природе гуманный. Не в силах обрести хотя бы временный душевный покой, Григорий ищет забвения в пьяном разгуле, в любовных похождениях, — а ведь он человек большой душевной стойкости и нравственной чистоты. Холодом отчаяния веет от его признания Наталье: «Я так об чужую кровь измазался, что у меня уж и жали ни к кому не осталось. Детву — и эту почти не жалею, а об себе и думки нету. Война все из меня вычерпала. Я сам себе страшный стал... В душу ко мне глянь, а там чернота, как в пустом колодезе...» (IV, 302). Это послужило основанием для рассуждений о деградации личности Григория как неизбежном следствии его преступных деяний, обусловленных его социальной природой собственника. Не придавали, к сожалению, значения тому, что приведенные слова горестного признания произносит сам Григорий, а это неопровержимо свидетельствует о том, что человеческое в нем не угасло, личность сохранила свою нравственную структуру. Закоренелый преступник, окончательно утративший способность к человеческим порывам, таких слов не произнесет. Исповедь Григория, исполненная отчаяния и укоризны самому себе, таит напоминание об устойчивости человеческих начал его личности, о неисчерпанности его нравственного потенциала. Все это создает многомерность характера Григория Мелехова и рождает ощущение перспективности его судьбы как важнейшего мотива, не получившего в «Тихом Доне» прямого сюжетного воплощения.

В сложной структуре образа Григория определяющим, доминирующим выступает то, что составляет «очарование человека»: высокие нравственные качества как достояние нации, как знак ее духовного величия и силы. То обстоятельство, что герой «Тихого Дона» — человек рядовой, труженик и воин, рельефнее очерчивает заветную мысль писателя о громадных возможностях народа в революционном переустройстве мира и о необходимости рачительного отношения к тем положительным идеалам, традициям и заветам, которые содержатся в историческом, социальном, духовном опыте нации. Вот почему характер Григория Мелехова лишен социальной однозначности, а его образ и судьба содержат уроки, распространяющиеся не только на казачество, крестьянство, но и нацию, человечество в эпоху величайшего революционного перелома и переоценки ценностей во всех сферах общественного бытия. Художественная мысль Шолохова обнимала широкий круг проблем русской революции. Было бы странно полагать, что изображение революционной эпохи осуществлялось Шолоховым под знаком огульного охаивания или восторженно-романтического славословия: пафос «Тихого Дона» в глубоком анализе ее процессов, в трезвом и всестороннем учете всего, что связано с победами и издержками невиданного в истории социального опыта. Это пафос художника, гражданина и человека, для которого социалистическая революция — свое, выстраданное, кровное дело.

Такой могла стать позиция художника, действительно глубоко верящего в величие идеалов, гуманизм и социальную действенность революции, способной разрешить многие трагические противоречия жизни. Поэтому он не страшится касаться таких сторон революционного процесса, которые свидетельствовали о его противоречиях и трудностях, осложнениях и ошибках, последствия которых приобретали опасные для дела социализма масштабы. То была широкая творческая позиция, представляющая возможность изображать революцию в свете вечных ценностей человечности и добра, идеалов народа и нации, а сами эти ценности и идеалы проверять опытом борьбы, в огне напряженнейших битв, на каменистых дорогах иска-

lib.pushkinskijdom.ru

ний правды. Шолоховская концепция революции, его художественная трактовка проблем гуманизма и исторической необходимости содержала ленинский мотив революционной самокритики как выражения безбоязненной веры в святость ее идеалов и их практическую осуществимость. Революция не сама для себя существует, а имеет возвышенную цель в счастье народа и человека и представляет собой исторически конкретный процесс, в котором сталкиваются разные силы и интересы, воли и стремления классов, социальных прослоек, людей, взаимодействие которых и составляет ее реальную сущность. Социалистическая революция осуществлялась в конкретных условиях русской действительности, а ее движущей силой стали народные массы, ибо она несла в себе осуществление их вековых чаяний о достойной жизни. Пролетарская революция корнями своими глубоко уходила в почву национальной жизни, и в этом был один из решающих залогов ее силы, ее поистине мирового значения. Напрасны были попытки буржуазной и оппортунистической публицистики лишить русскую революцию ее народно-национальной почвенности, трактовать ее как процесс, якобы навязанный извне, привнесенный и руководимый силами, которые были лишены корней в народной почве.

Между тем наблюдается стремление представить социалистическую революцию в виде некоего запрограммированного, чистого эксперимента, не осложненного проявлениями тенденций, которые порождались определенными условиями исторической, социальной и национальной жизни России. Так, например, Бритиков глубокомысленно замечает: «Нет, однако, оснований говорить о „мелкобуржуазном начале в социалистической революции“ (Хватов). Правильней видеть пережитки мелкобуржуазности, исторического их сосуществования с пролетарской революцией. Ведь в революцию Россия вступила в значительной мере мелкобуржуазной страной. Во всяком случае, те перегибы, которые явились одной из причин Верхнедонского восстания, корнями уходили именно в прошлое» (стр. 146).

Разумеется, каждый данный этап в жизни общества это лишь момент его истории, он корнями уходит в прошлое и открывает перспективу в будущее. Но разве эта общая закономерность что-либо может объяснить в проблематике «Тихого Дона», в судьбе Григория Мелехова? Если следовать логике Бритикова, то получается, что Григорий ошибается в выборе пути, ибо такова его социальная природа, обусловленная прошлым казачества. Кошевой проявляет жестокость в действиях на посту председателя ревкома, а комиссар Малкин даже совершает чудовищные преступления — но ведь это лишь неизбежные следствия ожесточения, порожденного их социальной обездоленностью в прошлом. Получается, что нет ни правых, ни виноватых. Замыслы и действия каждого запрограммированы «прошлым».

По сути то же представление об эпохе, отраженной в «Тихом Доне», и у Л. Якименко, Ю. Андреева, о размашистых оценках и суждениях которого Ф. Бирюков не без иронии, но справедливо писал: «Нужно ли говорить об ошибках, извращениях политической линии, о том, что бывали у нас разные деятели, и извлекать из этого выводы? По Ю. Андрееву, ничего этого не нужно. Важен итог — утвердилась общенародная правда. „Революция начиналась и проходила в тех условиях, когда зрелых, сознательных большевиков типа Фурманова была капля в море народной стихии, и тем не менее она победила, ибо принципы большевиков отвечали общенародным интересам“ (стр. 233). Право, я не знаю, что же все-таки волновало В. Трифонова в донских событиях? Все шло вроде бы своим порядком» (стр. 104).

Вырисовывается позиция, схематизирующая реальный процесс революционной переделки жизни. Высшей целью и пафосом революции утверждается разрушение, которое оправдано уже в силу того, что оно осуществляется от имени революции. Предается забвению мысль о завтрашнем дне, о перспективах исторического созидания, плодотворность которого во многом будет определяться тем, охватит ли этот процесс коренные слои нации... То обстоятельство, что революция была ознаменована гражданской войной, с ее поляризацией классовых сил и ожесточением, само по себе не может служить показателем ее силы и величия. Скорее наоборот, все это говорило о трудностях и осложнениях, которыми сопровождался революционный процесс: масштабы революционного насилия определялись мерой сопротивления классового врага, это была ответная мера, обусловленная конкретными обстоятельствами борьбы, защиты революционных завоеваний.

Разумеется, суровые условия гражданской войны крайне ограничивали свободу человека, возможности удовлетворения его запросов и стремлений. Однако неверно полагать, что запросы и стремления, вытекающие из таких качеств личности Григория Мелехова, как благородство, вольнолюбие, чувство справедливости, неизбежно должны вступить в противоречие и даже в конфликт с обстановкой гражданской войны, условиями диктатуры пролетариата. При подобной трактовке невольно создавалось впечатление, что социалистическая революция, вызвав гражданскую войну, драматический разлом сделает постоянным, неизменным состоянием жизни нации, решающим фактором развития общества. Перспектива созидания, творчества как истинного смысла и пафоса социалистической революции оказывалась ослабленной, приглушенной. Концепция человека, соотнесенного с той эпохой, оказывалась жестко детерминированной ее условиями и невольно приобретала черты опасной обобщенности.

lib.pushkinskijdom.ru

Когда Ф. Бирюков взволнованно писал о том, насколько более мотивированным и целесообразным было проявить к Григорию внимание, не отталкивать его и не усугублять остроту ситуации, это вызвало лишь иронию у поборников трезвого реализма и решительных мер. «Только мы, глазами Шолохова заглянувшие в самую душу Григория, узнали, что он истинно искупал свою вину перед новой властью», — пишет А. Бритиков, не замечая при этом, как неосмотрительно расшатывает основы собственной позиции. Ведь признать, что «глазами Шолохова» взглянув на Григория, мы узнали, что он «истинно искупал свою вину», был искренен и честен в своих намерениях по возвращении из Красной Армии в родной хутор, — это значит согласиться с точкой зрения Бирюкова, писавшего о политической целесообразности и гуманистической необходимости отнестись к Григорию внимательней, «протянуть ему руку». Бритиков же не желает «глазами Шолохова» взглянуть на Григория, для него достаточна точка зрения Кошевого: «Помнили они друг друга по обе стороны фронта» — Григорий и Кошевой, — поэтому, конечно же, представляется наивным требование проявить к Григорию больше интереса. Эта «наивность» и стала объектом иронии Бритикова: «И все-таки стоим на том, что „Кошевому надо было проявить больше интереса к этому искуплению“». И далее: «Правда, надо было. Да ведь не было под рукой ни 7-й части „Тихого Дона“, ни хотя бы прямого провода с Буденным» (стр. 139). А ведь ирония обрела в данном случае свойство бумеранга. Шолохов, создавая «Тихий Дон», как бы говорил современникам: надо было проявить больший интерес, ибо речь шла о судьбах миллионов людей, о революции и гуманизме. И то обстоятельство, что возможности положительного исхода в судьбе Григория оказались неосуществленными, свидетельствует о трудностях и издержках революционного процесса, в которых художник находит определенные основания и для оценки Кошевого.

Сослагательная интонация, вкравшаяся в рассуждения Ф. Бирюкова, воспринимающего образ Григория не только в данности, но и в возможностях, заключенных в нем, вызывает негодование. Для Бритикова — социальная двойственность — универсальный критерий оценки Григория. Хотя он и декларирует диалектичность характера, на самом же деле в анализе исходит лишь из двузначности «собственник—труженик», предпочитая при этом рассматривать его прежде всего под знаком проявления социальных инстинктов собственника. «Будьте бережны к индивидуальному душевному миру», — так Бритиков не без насмешки формулирует аналитическую позицию Бирюкова и здесь же добавляет: «Ну, а все-таки *социальный* подтекст, — в чем его „причинная основа“?» — и отвечает на этот вопрос: «Вот в чем: „Проба сделана: пустили на войсковую землю красные полки, испробовали? А теперь — за пашку“» (стр. 133).

Так проявилась собственническая сущность, и этого для Бритикова достаточно, чтобы составить представление о казачестве, о Григории Мелехове. Да подобная методика и не требует учета, взвешивания конкретных обстоятельств, состояния внутреннего мира, сложной и причудливой игры устойчивого и преходящего в мыслях и чувствах человека. В мыслях Григория пронеслось: «Путь казачества скрестились с путями безземельной мужичьей Руси, с путями фабричного люда. Биться с ними насмерть» (IV, 198). Как пишет Бритиков, в этих словах «Бирюков готов увидеть и запальчивость, и несдержанность, и обиду приговоренного, и протест против насилия (и все это правда)», сам же Бритиков (несмотря на оговорку «и все это правда») в конкретном анализе образа Григория исходит лишь из тезиса «труженик—собственник». В глухие скобки берется все, что составляет специфику романа, в котором, по словам Ленина, «весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов».[14] Генерализируется единственное: труженик—собственник. В подборе же эпизодов, в последовательности освещения фактов, относящихся к Григорию, преобладающим выступает то, что характеризует его социальную ограниченность, скованность мыслей, заскорузлость чувства. Труженик отступает в тень, стушевывается. Все рельефнее и рельефнее прочерчивается лик человека двоедушного и жестокого, порабощенного властью земли, косной силой предрассудков. Невольно в памяти всплывает якименковское: «ощетинившийся собственник»...

А. Бритиков иронизирует над теми, кто не разделяет его точки зрения: «Вместо „злобного собственника“ (Якименко) у Бирюкова — герой, который „стоит высоко над собственниками“. Игра в перекидку: они мне „черненькое“ — я им „беленькое“. А грубо социологический подход будто уже потерпел крах...» (стр. 132). Для самого же Бритикова «черненькое» и «беленькое» в своем сочетании и составляет суть и пафос, основание и причину характера и трагической судьбы Григория Мелехова, предстающего в своей классической, социологизированной определенности. Все это, разумеется, бесспорно — Григорий действительно и труженик и собственник. Но надо ли столь прямолинейно выводить из этого обстоятельства концепцию «Тихого Дона» и искать только в нем разгадку характера и судьбы героя. Сама по себе социальная двойственность или раздвоенность едва ли могла стать темой такого произведения, как «Тихий Дон». То, что А. Бритиков рассматривает в каче-

[14] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 49, стр. 57.

lib.pushkinskijdom.ru

стве сути и пафоса художественного произведения, всего лишь материал, жизненная фактура, которая должна получить переплавку, осмысление под знаком определенной идейно-философской концепции.

Попытка углубиться в индивидуальные свойства характера Григория кажется Бритикову неплодотворной. «Не буду советовать Бирюкову исследовать психологические реакции литературного героя в социальном контексте, побуждения — через призму поступков. Этот совет он найдет в словах В. И. Ленина: „...по каким признакам судить нам о *реальных* «помыслах и чувствах» *реальных* личностей?.. такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей... *общественные действия*...“ Григорий как социальный тип раскрывается в своих поступках, а в совокупности поступков просвечивает двойственный лик самого мятежа: советы без коммунистов» (стр. 134).

«Не буду советовать...» — ирония и, вероятно, предостережение затаены в этих словах. А следовало бы Бритикову внимательнее вчитываться в Ленина и избегать броско-прямолинейных интерпретаций. Ленин курсивом подчеркнул, что речь идет в данном случае «о *реальных*» помыслах и чувствах «*реальных* личностей», а не о литературном герое, о социально-общественной практике, а не об искусстве, где все дело, как писал Ленин, «в индивидуальной обстановке», «в анализе *характеров* и психики *данных* типов».

Порою читаешь о Григории Мелехове и диву даешься: да о герое ли «Тихого Дона» идет речь? Поразительно невнимание к тому, что Григорий Мелехов — это не реальное лицо, а художественный образ, являющийся инструментом познания эпохи, в живой сложности ее явлений и противоречий, в жесткой определенности закономерного и причудливой игре случайного, преходящего... Хотя и неудобно напоминать об азбучных истинах, все же следует сказать, что анализ образа Григория Мелехова не увенчается успехом, если по-прежнему будет игнорироваться его эстетическая природа как художественного образа, созданного по законам реалистического искусства, которому подвластно не только видимое, но и сущее, не только действительное, но и возможное, не только преходящее, но и вечное. В освещении же критиков Григорий совсем не характер, а однозначное обозначение определенной социальной сущности, носитель классового признака, поглощающего все, что составляет неповторимое очарование и самобытность его личности. Его сущность оценивается или как враждебная революции, или как двойственная с неизбежным перевесом отрицательных начал. Поэтому и рождаются на первый взгляд разные, но удивительно созвучные по своей непререкаемости обобщения: Григорий — собственник и отщепенец, Григорий — носитель раздвоенной души, в силу чего переживает трагедию заблуждения. Разумеется, между ними есть оттенки различий: «ощетинившийся собственник» заслуживает более сурового наказания, чем собственник «заблуждающийся»... Непререкаемо лишь одно: он лишен права на жизнь в настоящем, нету у него надежды на будущее. Да и о каком будущем могла идти речь, когда уже ближайшая перспектива развития социалистической революции предусматривала преодоление и искоренение социальных качеств и нравственных начал, которые составляют, по мнению этих критиков, сущность Григория Мелехова. Образ Григория Мелехова под их пером обретал законченность, но постепенно утрачивал приметы живой личности, сложного и пластичного характера, который живет в романе «Тихий Дон». Такова неизбежная, но тяжелая плата за упрощение, за невнимание к специфическим особенностям искусства, где, как бы относительно объективен ни был тот или иной образ, он не существует вне авторской концепции жизни, его творческого замысла, так же как и авторская идея не может быть уяснена вне объективной сущности образа, который обретает относительную независимость в сюжете художественного произведения. И это не единственный случай в истории русской литературы, когда критическое истолкование входит в резкое противоречие с авторским замыслом, с объективным смыслом художественного образа, созданного писателем.

Незаурядный характер, сильный ум, порывистое сердце — таким предстает Базаров в романе Тургенева «Отцы и дети». Отношение автора к нему было лишено однолинейности: в образе Базарова великий писатель выразил свои размышления, надежды и сомнения, связанные с идеологическим разломом эпохи, когда завязывались новые конфликты, намечались новые тенденции общественно-исторической, духовной жизни России. И какими упрощенными оказались суждения о романе, в котором усмотрели лишь попытку нарисовать портрет молодого поколения. Тургеневу приписывались намерения, далеко не исчерпывающие масштабы и сложность его художественного замысла.

«Г-н Тургенев взял да и назвал его Евгением Васильевичем, который и говорит в романе: я — отрицательное направление, мои мысли и воззрения вот такие-то и такие. Серьезно, буквально так!» — писал М. А. Антонович.[15] Нежелание считаться с объективной сущностью образа привело критика к характеристикам и оценкам, поражающим своим несоответствием с объективным смыслом образа Базарова:

[15] М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Гослитиздат. М.—Л., 1961, стр. 37.

lib.pushkinskijdom.ru

«...эта натура кажется самою дюжинною и даже пошлою», «в целом выходит не характер, не живая личность, а карикатура, чудовище с крошечной головкой и гигантским ртом, с маленьким лицом и пребольшущим носом, и притом карикатура самая злостная».[16]

И это сказано о герое романа «Отцы и дети» — характере, исполненном величия и трагизма, большого человеческого обаяния при всей полемичности и угловатости его суждений и поступков. Недаром Ф. М. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» вспомнил «беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм».[17]

Антонович, пренебрегая замыслом писателя, типизирующей силой образа, созданного им, соотносит Базарова с молодым поколением, не учитывая идейно-художественной концепции автора, специфики искусства. Критический анализ должен быть сообразован с объективной сущностью произведения, логикой характера героя, идет ли речь об «Отцах и детях» или о «Тихом Доне». Ставшие привычными характеристики Григория Мелехова как «отщепенца», «индивидуалиста» и т. д. не напоминают ли оценки и характеристики Базарова, которые были приведены.

* * *

В статье «Философия истории и методология литературоведческого исследования» Л. Якименко резко обвиняет Ф. Бирюкова в «воинственной защите» «абстрактно-моралистического подхода к явлениям действительности», выразившейся в попытках «изобразить судьбу Григория Мелехова как следствие „ошибок и перегибов“». Суждения Бирюкова Л. Якименко трактует как «нетерпимое утверждение субъективизма в отстаивании ложной концепции исторической эпохи революции и гражданской войны» (стр. 16), забывая при этом, что Ф. Бирюков свои наблюдения и выводы строит не только на многостороннем учете конкретно-исторического материала, но и на анализе письма Шолохова Горькому, где автор «Тихого Дона» недвусмысленно писал: «Верхне-Донское восстание возникло... в результате перегибов по отношению к казаку-середняку»; «такая политика, проводимая некоторыми представителями сов‹етской› власти, иногда даже заведомыми врагами, была истолкована как желание уничтожить не классы, а казачество».[18]

Думается, что интересы «методологии литературоведческого исследования» только бы выиграли, если бы в споре учитывалась аргументация оппонента и не предавались забвению важные факты, относящиеся к обсуждаемой проблеме. Для Л. Якименко рассуждения тех, кто не разделяет его взглядов, представляются путаными, противоречивыми. Если бы попроще, да пояснее, сетует он по поводу книги В. Петелина «Гуманизм Шолохова». «Положение об ответственности „истории перед личностью“ поистине темно!» — уже не только сокрушается Якименко, но и «тонко» иронизирует, имея в виду одну из формулировок, вырванных из текста моей статьи «Образ Григория Мелехова и концепция романа „Тихий Дон“»... И здесь же являет назидательные примеры «ясности» и «простоты», где воистину получило свое претворение искомое единство формы и содержания: «Григорий Мелехов ставится перед лицом времени, причем само это время не есть только производное исторической жизни человечества, оно взято в перспективе истинно гуманистических целей, поставленных революцией» (стр. 19). Попробуй, разберись здесь, что к чему?

Между тем проблема личности и истории, права и ответственности человека в обстановке обостренной классовой борьбы соотнесена в «Тихом Доне» не только с Григорием Мелеховым, но и с Михаилом Кошевым. Примечательно, что и Якименко, и Андреев, и Бритиков безоговорочно признают право Михаила Кошевого на решение и поступки, внесшие трагическое осложнение в судьбу Григория, извиняя его грубые действия и ожесточение социальной обездоленностью в прошлом. В данном случае проявляется удивительная чуткость к многообразным мотивам, смягчающим впечатление от неоправданных в своей жестокости поступков. Не учитывается, однако, главное. Кошевой выступает в глазах хуторян прежде всего как коммунист, представитель советской власти, что не могло не повлечь за собой особых критериев его оценки.

«Мы знаем, — указывал Ленин, — что без ошибок нельзя управлять. Но кроме ошибок мы наблюдаем неумелое пользование властью, только как властью, когда люди говорят: я получил власть, я предписал, и ты должен слушаться».[19]

Искривления политики партии подчас делят на «невольные и злонамеренные, извинительные обстоятельствами и преступные». Порицая Бирюкова за то, что тот «почти не касается первых», Бритиков предает забвению то, что составляет цель исторического и художественного познания, — выяснение истинных причин явления

---

[16] Там же, стр. 42.

[17] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. IV, ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 65.

[18] «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 695, 696.

[19] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 228.

lib.pushkinskijdom.ru

и тех объективных последствий, которые это явление имело или могло иметь для дела. То обстоятельство, что «искривления политики» носили у Кошевого и Штокмана незлонамеренный характер, нисколько не ослабляло тяжести последствий этих искривлений для окружающих людей. Ведь когда Бритиков и Якименко судят о Григории, то не особенно вдаются в сложную совокупность обстоятельств и психологические мотивы поступков. Между тем внимательный анализ последнего разговора Григория с Кошевым заставляет говорить о том, что мысль о гуманизме как основополагающем начале революционного жизнеустройства составляет один из существенных мотивов «Тихого Дона» и многое объясняет в отношении Шолохова к героям своего романа.

Надо сразу же заметить, что в этом диалоге столкнулись люди сильные, способные прямо смотреть правде в глаза. Интонационная окраска реплик передает громадное волнение, которым был охвачен Григорий в первые минуты разговора. Речь его прерывиста, структура фраз отражает перебои дыхания: «Что-то у нас не так... По тебе вижу не так! Не по душе тебе мой приезд? Или я ошибаюсь?»

Хотя Григорий и догадывается, что Кошевой недоволен его приездом, но еще пытается объяснить это недовольство причинами частными, буквально истолковав слова Кошевого: «лишняя забота». Кошевой видит в Григории врага, Григорий же не понимает и не принимает упреков и обвинений Кошевого:

«— Враги мы с тобой.

— Были.

— Да, видно, и будем.

— Не понимаю. Почему?»

Кошевой прямо говорит о причинах своего недоверия:

«— Ненадежный ты человек.

— Это ты зря. Говоришь ты это зря!» (V, 368).

Завязывается тугой узел: по мере того как в орбиту разговора вторгаются все новые и новые вопросы, стена отчуждения между ними становится все выше и непреодолимее. Кошевой и Мелехов предстают как бы в двух измерениях. С одной стороны, каждый раскрывается в свете своей частной правоты, с другой — через восприятие собеседника читатель воспринимает их объективированно, получая возможность судить о каждом независимо от его точки зрения.

Слова Кошевого «Ненадежный ты человек» оскорбляют Григория, ибо его субъективные намерения не дают для такого подозрения оснований. Однако когда Михаил спросил: «Почему тебя в такое время демобилизовали? Скажи прямо», — Григорий уклонился от прямого ответа, а точнее — не решился сказать правду, что не могло ускользнуть от внимания собеседника:

«— Не знаю.

— Нет знаешь, да не хочешь сказать!» (V, 368).

Действительно, Григорий знал. На следующий день он откровенно скажет Прохору Зыкову то, что не решился сказать Кошевому: «Я ить не слепой, увидал, как на меня комиссар и коммунисты в эскадроне поглядывали... В бою с меня глаз не сводили, караулили каждый шаг и наверняка думали: „Э-э, сволочь, беляк, офицер казачий, как бы он нас не подвел“. Приметил я это дело, и сразу у меня сердце захолодало» (V, 380).

Драматизм ситуации усиливается. Григорий, «глядя в упор, спросил: „А ты мне веришь?“» Ответ был предельно ясен: «Нет! Как волка ни корми, он в лес глядит» (V, 369). В глазах Кошевого Григорий по-прежнему — враг, ибо ему памятны дни восстания. Он судит Григория по его действиям, не вникая в их мотивы и обстоятельства. Поэтому, как ни оскорбительно это было для Григория, Кошевой все же напомнил о мародере и бандите Кирюшке Громове, который тоже вернулся в хутор из Красной Армии, а теперь бежал в банду.

На Дону возникла угроза восстания. Михаил ведет разговор и оценивает Мелехова только с точки зрения складывающейся обстановки: в его представлении нет разницы между Григорием и Митькой Коршуновым. Кошевой видит в Григории только одного из главарей мятежа и не желает замечать перемен, происшедших в нем, не хочет вникать в те индивидуальные мотивы и причины, которые обусловили его судьбу.

Григорий, напротив, стремится предать забвению прошлое. Примечательно, что аргументы Кошевого не разрушают полностью суждений Григория. Доводы Мелехова тоже не опрокидывают аргументов Михаила. Как будто бы и прав Кошевой, напоминая: «они рядовые, а ты закручивал всем восстанием». Но это не вся правда, ибо мы знаем, что Григорию принадлежала несколько иная роль в мятеже. Далеко не вся правда содержится и в словах Григория о причинах, толкнувших его на восстание: «Ежли б тогда на гулянке меня не собирались убить красноармейцы, я бы, может, и не участвовал в восстании» (V, 369).

Ни Григорий, ни Кошевой неспособны охватить всей полноты мотивов и объективно взвесить все обстоятельства. Между тем диалог вновь приблизился к черте, за которой, казалось, уже невозможно было его продолжение. Григорий резонно замечает, что старого не переменишь, что поганую и длинную песню пережитого

lib.pushkinskijdom.ru

перепевать поздно. Но Кошевой иного мнения, груз былого давит, слишком тяжелыми были преступления Григория, чтобы их предавать забвению:

«Этого из памяти не выкинешь.

Григорий усмехнулся:

— Крепкая у тебя память!» (V, 370). Диалог коснулся одной из самых острых проблем эпохи, проблемы революционного гуманизма, права на революционное возмездие и ответственности перед законами человечности.

Кошевой не может забыть кровь, пролитую Григорием во время восстания: «Много ты наших бойцов загубил, через это и не могу легко на тебя глядеть..» (V, 370). Григорий придерживается иного взгляда: «Ты брата Петра убил, а я тебе что-то об этом не напоминаю...» (V, 370). Столкнулись два характера, два разных взгляда: кто же прав? Содержание диалога расширяется. В реплике Григория намечается обобщение, которое придает особую идеологическую и нравственную остроту всему разговору: «Ежли все помнить — волками надо жить» (V, 370).

Надо заметить, что реплики Григория начинают приобретать бо́льшую весомость, речь его звучит более уверенно и энергично, как только дело коснулось проблем нравственных. Теперь он мог опереться на свою субъективную честность, моральную непричастность к преступлениям, которые связывались с белогвардейцами. Высказывания Кошевого, наоборот, несколько утратили энергичность, в них все явственнее и явственнее стало проскальзывать раздражение. Более того, он уже не щадит самолюбия Григория, ищет слова, которые как бы рассчитаны на то, чтобы вызвать обострение и даже вспышку. Он не отказывается, что убил Петра:

«Довелось бы мне тогда тебя поймать, я и тебя бы положил, как миленького!

— А я, когда Ивана Алексеевича в Усть-Хопре в плен забрали, спешил, боялся, что и ты там, боялся, что убьют тебя казаки... Выходит, занапрасну я тогда спешил» (V, 370).

Кошевой не верит в искренность Григория, по-своему истолковывая его гуманистический порыв во время восстания:

«Поглядел бы я, как ты со мной разговаривал, ежли б зараз кадетская власть была, ежли б вы одолели. Ремни бы со спины небось вырезывал! Это ты зараз такой добрый...

— Может, кто-нибудь и резал бы ремни, а я поганить об тебя рук не стал бы» (V, 370).

Диалог вновь подошел к опасной черте: теперь уже нет никаких сомнений в том, что примирение между ними невозможно. Итог — «значит, разные мы с тобой люди...» Но этот вывод, сделанный Кошевым, не обнимает всей сложности ситуации: читателю еще важно понять, кто же из них более прав, ибо речь идет не только о частной судьбе Григория, но и о важнейших принципах жизнеустройства, взаимоотношений людей в обществе, рождающемся в ходе революционной борьбы. Григорий хотя и обронил: «А я поганить об тебя рук не стал бы», — еще не расстался с надеждой, что непримиримость Кошевого обусловлена моментом, объясняется внешними обстоятельствами. Диалог получает дополнительный стимул, завязывается новый узел: «Так ты чего же, Михаил, боишься? Что я опять буду против советской власти бунтовать?» Кошевой остается глухим к словам Григория: «Случись какая-нибудь заварушка — и ты переметнешься на другую сторону» (V, 370).

Ни напоминания Григория о том, что он не воспользовался на фронте возможностью перейти на сторону врага, ни его заверения, что только мирная жизнь семьянина, заботы о детях и хозяйстве привлекают его, «уже не могли убедить Кошевого. Григорий понял это и умолк» (V, 371).

Шолохов с изумительной проницательностью находит формы проявления характера, которые выражают его индивидуальное своеобразие. В несобственно-прямой речи прорывается мелеховская интонация, вновь напоминающая о его кипучей, искренней, прямой натуре, не унижающей себя ни лестью, ни лицемерием, ни двоедушной осторожностью: «Он испытал мгновенную и горькую досаду на себя. Какого черта он оправдывался, пытался что-то доказать? К чему было вести этот пьяный разговор и выслушивать дурацкие проповеди Михаила? К черту! Григорий встал.

— Кончим этот никчемушный разговор! Хватит!» (V, 371).

Резко меняется тон реплик Григория. Все его попытки пробудить в Кошевом хотя бы простую заинтересованность в своей судьбе ни к чему не привели. Григорий говорит резко и прямо: «Одно хочу тебе напоследок сказать: против власти я не пойду до тех пор, пока она меня за хрип не возьмет. А возьмет — буду обороняться!» (V, 371).

Он убежден, что честная служба в Красной Армии, ранения дают ему возможность отстаивать свое право перед советской властью: он свои преступления искупил кровью, а расстрел за это получать «извиняйте! Дюже густо будет!» (V, 371).

Михаил Кошевой такого права за ним не признает. В Григории он видит лишь побежденного врага и требует, чтобы он безоговорочно капитулировал перед революционным правосудием, которому и дано определять степень вины и меру наказания: «Ревтрибунал или Чека у тебя не будет спрашивать, чего ты хочешь и чего не хочешь, и торговаться с тобой не будут. Раз проштрафился — получай свой паек с довеском. За старые долги надобно платить сполна!» (V, 371).

lib.pushkinskijdom.ru

Казалось бы, разговор исчерпан. Однако краткие реплики: «Ну, тогда поглядим. — Поглядим, ясно дело» — таили намек на известную незавершенность диалога. Недостаточно было выяснить позицию друг друга. Ведь предстояло еще жить рядом председателю Ревкома и демобилизованному красному командиру — бывшему повстанцу. Оба поняли, что ладу между ними не будет... Григорий в смятении: «Не думал, что ты обо мне такого мнения... Ну, что ж...» (V, 372).

Кошевой потребовал, чтобы Григорий немедленно шел на регистрацию в Вешенскую. Теперь он уже не щадит его достоинства, не проявляет никакого снисхождения:

«— День-то отдохнуть надо? Не убегу же я.

— А черт тебя знает? Я за тебя отвечать не хочу» (V, 372). Ненависть становится взаимной, хотя ясно, что чувство Григория — это ответная реакция на резкость тона и даже глумливые нотки, проскользнувшие в речи Кошевого. Хотя Кошевой и возмутился, услышав от Григория: «До чего же ты сволочной стал, Михаил!». и напомнил ему: «Эти, знаешь, офицерские повадки бросать надо», — объективно складывается впечатление, что осужденные им «повадки» проявились у него самого.

Так закончился диалог-поединок, и Кошевой в этом столкновении нравственной победы не одержал... А кто же победитель? Ведь Григорий тоже вынужден был временами отступать перед доводами Михаила.

Григорий, возвращаясь домой, начисто отрицал всякую возможность своего участия в каком-либо движении, направленном против советской власти: его позиция сводилась к нейтралитету смертельно уставшего человека, его стремления не шли дальше семьи и хозяйства. Кошевой, наоборот, начисто отрицал возможность его неучастия в движении, направленном против советской власти, если такое движение возникнет. Но состоявшийся разговор повлиял ли на них, поколебал ли их позиции? Кошевой еще сильнее укрепился в неприязни и недоверии. Опрометчивая реплика Григория «против власти я не пойду до тех пор, пока она меня за хрип не возьмет» только обострила его подозрение. Григорий же понял, что ему предстоят серьезные испытания и что его надежды на жизнь мирного труженика и семьянина поколеблены. Таковы уроки, вынесенные действующими лицами романа. Объективный же смысл приведенного диалога, значение его в художественном воплощении концепции «Тихого Дона» значительно шире и серьезнее.

Практически выбывает из романа Михаил Кошевой. Он покинул комнату, где происходил разговор, не пожелав спокойной ночи готовившемуся ко сну Григорию. В дальнейшем действие будет развиваться без его прямого участия, хотя ему еще предстоит сыграть косвенную, но важную роль в жизни Григория. А теперь, казалось бы, пора сделать выводы, связанные с объяснением Григория с Кошевым, выводы, независимые от их субъективной позиции и соотнесенные с замыслом романа. Григорий остается наедине со своими мыслями. Однако Шолохов не воспроизводит их непосредственно. Следует размышление в форме несобственно-прямой речи, в которой не легко уловить грань, отделяющую автора от персонажа: «Что ж, все произошло так, как и должно было произойти. И почему его, Григория, должны были встречать по-иному? Почему, собственно, он думал, что кратковременная честная служба в Красной Армии покроет все его прошлые грехи? И, может быть, Михаил прав, когда говорит, что не все прощается и что надо платить за старые долги сполна?

...Григорий видел во сне широкую степь, развернутый, приготовившийся к атаке полк. Уже, откуда-то издалека, неслось протяжное: „Эскадро-о-он...“ — когда он вспомнил, что у седла отпущены подпруги. С силой ступил на левое стремя, — седло поползло под ним... Охваченный стыдом и ужасом, он прыгнул с коня, чтобы затянуть подпруги, и в это время услышал мгновенно возникший и уже стремительно удалявшийся грохот конских копыт.

Полк пошел в атаку без него...» (V, 372).

Картина сна увенчивает всю сцену с Кошевым, предвещая трагическое будущее Григория. Мотив одиночества вновь вторгается в повествование о Григории, хотя его субъективное состояние, казалось бы, не гармонировало со зловещей символикой сна. Писатель не дает прямой оценки, а воспроизводит действительность во всей ее полноте, сложной и противоречивой игре сил, полагая в ней найти ответы на вопросы, которые так мучительно и даже грозно вставали перед героем романа. А пока только лишь намек на то, что Григория ожидают тяжкие испытания: «Не думал он в этот предрассветный час, что еще не раз придется ему ходить в атаку и во сне и наяву» (V, 373).

Писатель не торопится с окончательными выводами. Необходимо как можно глубже проанализировать мысли, настроения Григория после его столкновения с Кошевым. Это надо было сделать для того, чтобы выявить прочность, глубину и устойчивость его решения быть лояльным, меру его политической зрелости, умения разобраться в обстановке. Обычно в критике редко соотносились политические оценки Григория с данными психологического анализа. Казалось вполне достаточным указать на то, что Григорий на одну доску ставил Кошевого и Митьку Коршунова, коммуниста и белого карателя, чтобы считать его враждебность революции

lib.pushkinskijdom.ru

доказанной, а о том, что п Кошевой не делал различия между Григорием и Митькой Коршуновым, забывалось. Прямые оценки и Мелехова и Кошевого недостаточны, чтобы их класть в основание обобщающих выводов.

Седьмая глава восьмой части «Тихого Дона», непосредственно следующая за сценой разговора Григория с Кошевым, по существу развивает мотивы, связанные с этой сценой. Спор между ними продолжается. Григорий рано утром вышел на улицу. «Надо на могилки сходить, проведать мать и Наталью», — подумал он (V, 374). На душе у него было тяжело и смутно, и он решил отправиться к Зыкову, чтобы в дружеском разговоре излить душу, попросить совета: «С кем же, как не с Прохором, мог поделиться Григорий своими самыми сокровенными думами?» (V, 376).

От образа Григория веет отрешенностью. Он, как призрак, движется в этот ранний час по безлюдному хутору; повстречавшиеся старухи «молча, как чужому, кланялись Григорию, и только тогда, когда он проходил мимо, останавливались и подолгу глядели ему вслед» (V, 374).

Если вначале Григорий «внимательно, словно в чужой местности, разглядывал знакомые с детства дома и сараи», то теперь уже «не смотрел по сторонам, шел глядя под ноги, на белый, слегка увлажненный оттепелью и очень мягкий снежок, настолько мягкий, что он даже не ощущался под ногами и почти не скрипел» (V, 374). Он был погружен в себя, его мысли витали вокруг родных могилок: «Все кончено. Могилки присыпало снежком. А земля, наверно, холодная там, в глубине... Вот и отжили — да как скоро, как во сне. Лежат все вместе, рядом: и жена, и мать, и Петро с Дарьей... Всей семьей перешли туда и лежат рядом. Им хорошо, а отец — один в чужой стороне. Скучно ему там среди чужих...» (V, 374).

Скорбь и тихая грусть размышлений о дорогих покойниках, о быстротечности земного бытия, непосредственность ощущения могильного холода, неслышный шаг по мягкому снегу среди утренней тишины — все это создает иллюзию призрачности, навевает мысль о слабеющих связях с этим миром. Многие, кто был дорог ему, ушли в могилу. Что же еще привязывает его к жизни? «Потом Григорий стал думать о детях... Слишком много отняла у них смерть. Они напуганы. Почему Полюшка вчера заплакала, когда увидела его? Дети не плачут при встрече, это на них не похоже. О чем она подумала?» (V, 374). Его встреча с родными местами больше напоминает прощание или предвестие скорого расставания: «Вся жизнь оказалась вовсе не такой простой, какой она представлялась ему недавно» (V, 374).

Следуют один за другим эпизоды, постепенно вводящие Мелехова в курс действительной жизни. По мере того, как расширялось его знакомство с обстановкой, все труднее было находить решения, в которых бы примирялись, сопрягались личные стремления и требования, диктуемые объективно складывающейся ситуацией. Именно взаимодействие субъективного и объективного создает источник развития характера.

Человек действует, подчиняясь не только влиянию внешней обстановки, но и внутренним побуждениям, в которых в снятом виде тоже таятся силы объективного мира, «исторического потока». Диалектическое единство этих начал, а не только прямая связь между «историческим потоком» как совокупностью конкретных обстоятельств и характером, содержит мотивы, определяющие судьбу человека.

Григорий наделен способностью активного отклика на явления окружающего мира. Поэтому для психологического анализа такое большое значение приобретают постоянные взаимодействия между характером и обстановкой, связь между объективными фактами жизни и его реакцией, получающей выражение то ли в речи, то ли в мыслях, настроениях, отраженных во внутреннем монологе или в форме несобственно-прямой речи.

Григорий глубоко возмущен тем, что Кошевой не доверяет ему, «боится, что восстание буду подымать», а вслед за тем своим рассказом «об одном хохле с Украины», который просил оружие, чтобы в село не пустить ни бандитов, ни красных, и простодушно высказанным «вот и я зараз вроде этого хохла думаю» — невольно возбуждает сомнение, заставляет думать об основательности недоверия к нему. Параллельно потоку его чувств и мыслей развивается и тема, связанная с противоречиями действительности. И здесь тот же прием раскрытия неустойчивости, противоречивости. Только что Прохор Зыков твердо заявил, что «восстания не будет», но тут же добавил: «Хотя чума их знает, чего они, казачки, удумать могут...» (V, 378). Далее он сообщает, что в соседних округах поднялось восстание. Это известие вносит резкий перелом в настроение Григория, в развитие диалога: «Мне теперь будет трудновато» (V. 378). Григорий крайне встревожен: ему предстоит сегодня же явиться в Вешенскую на регистрацию. Действительность властно напоминает о себе, побуждает к действиям, требует прямых ответов. Писатель не прибегает здесь к внутреннему монологу, не согласующемуся с индивидуальными особенностями характера героя. Внутренний мир его раскрывается в форме исповедного дружеского признания, толчком для которого явилось случайное упоминание о Листницком, а истинной причиной — обстановка, требующая немедленного самоопределения, четкой позиции. Трагическая коллизия, выраженная в обобщенной формуле «и встал он на грани двух начал...», — не преодолена. Так же,

lib.pushkinskijdom.ru

как и в действительности, борьба этих двух начал не прекратилась, только, может быть, несколько спала напряженность битвы. Борьба приобрела новую форму...

Григорий по-прежнему не выработал ясной позиции, не обрел твердой почвы, хотя по всему видно — насколько шире стал его взгляд на мир, трезвее и глубже самооценки: «...я с семнадцатого года хожу по вилюжкам, как пьяный качаюсь... От белых отбился, к красным не пристал, так и плаваю, как навоз в проруби...» (V, 380).

Григорий понимает, что ему не следовало демобилизовываться из Красной Армии: «...тогда и обошлось бы все для меня по-хорошему». Но логика характера не предоставляла автору другого решения. Примечательно, что Григорий Мелехов, откровенно признавая свою промежуточность, фактически разграничивает мотивы, которые его отъединяли от белых и от красных. Он считает естественным, что у белых он был чужой, на подозрении: «Да и как могло быть иначе? Сын хлебороба, безграмотный казак, — какая я им родня? Не верили они мне!» (V, 380). Другое дело — красные. Хотя Григорий и говорит, что потом и у красных так же вышло, но, по существу, — далеко не так. Недоверие белых его не обижало, зато как только он заметил, что комиссары не сводят с него глаз в бою, горькая обида охватила, «сердце захолодало»: «Остатнее время я этого недоверия уже терпеть не мог больше. От жару ить и камень лопается» (V, 380).

Обладал ли Григорий нравственным правом на обиду? Если не выходить за пределы личности героя, то надо ответить на этот вопрос утвердительно: «И я сначала — ты же знаешь это — с великой душой служил советской власти», — как никогда не служил белым. Поэтому и тяжкой была обида, бурной реакция на недоверие... То был момент, когда характер Григория, испытывая воздействие противоборствующих сил, начинал утверждаться в верности революционному долгу, которому он служил не только по необходимости, но от души, искренне. Но проявленное недоверие, обусловленное обстановкой, экспрессивность реакции на это недоверие, обусловленная индивидуальными свойствами характера, помешали осуществиться наметившейся перспективе, вернули характер в прежнее состояние внутренней неустойчивости, которое заставляло страдать, мучиться, порождало усталость. Перелом, происшедший в душе Григория, получил отражение даже в портретных характеристиках. Вспомним, каким увидел его Прохор в первый месяц службы у Буденного: «Переменился он, как в Красную Армию заступил, веселый из себя стал, гладкий, как мерин» (V, 309).

А внимательные глаза подводчицы зовутки заметили следы нечеловеческой усталости: «Как, скажи, уж такой он уморенный, как, скажи, на нем воза возили...» (V, 356).

Шолохов пристально вглядывается в течение его чувств, в оттенки настроений, чтобы безошибочно прочертить линию эволюции его характера в соотнесенности с обстановкой, движущимся историческим потоком, который несет героя. Разговор с Прохором уже многое прояснил, дальше события развертываются стремительно: Григорий отправляется в Вешки, проходит регистрацию в военкомате, где ему было предложено встать на учет в политбюро Чека как бывшему командиру повстанцев. Создается драматическая ситуация: Григорий колеблется, его охватывают сомнения и страх. Встреча с Фоминым, сообщившим, что бывших офицеров арестовывают пачками и что в округе стало неспокойно, усугубила опасение Григория и привела к формально неожиданной, но глубоко психологически мотивированной развязке: пришло решение не уклоняться от явки в Чека.

Во взгляде Григория на свое положение, в его мыслях о собственной судьбе появилась та мужественная трезвость и благородная прямота, невольно роднящая их с шолоховским пониманием правды, жестковатой прямоты в следовании ее требованиям. Как ни тяжело было Григорию, он не теряет самообладания, мужественно оценивает себя, трезво взвешивает шансы. Чувство суровой самокритики выступает как признак его духовного роста, благородной способности подняться над эгоистическим инстинктом. Никакого любования собой, даже намека на индивидуалистическую самососредоточенность, обличающую натуру узкую и глухую, невозможно в нем уловить. Он познал меру вещей в суровых испытаниях эпохи, и жизнь ему теперь дорога лишь своей возможностью выполнить долг отца перед детьми, труженика — перед землей. Мотив суровой самооценки и мужественного познания ответственности за свои преступления звучит все напряженнее, косвенно утверждая мысль о его социальной и нравственной ценности, о духовных возможностях, таящихся в его натуре. Насколько беспощаден был Григорий к себе, свидетельствуют его исполненные иронии и трезвого реализма размышления, своеобразно обрамляющие главу: «В глупой, ребячьей наивности он предполагал, что достаточно вернуться домой, сменить шинель на зипун, и все пойдет как по-писанному: никто ему слова не скажет, никто не упрекнет, все устроится само собой, и будет он жить да пожинать мирным хлеборобом и примерным семьянином. Нет, не так это просто выглядит на самом деле» (V, 374—375). И: «Поднимаясь по каменным ступенькам двухэтажного здания политбюро, он думал: „Кончать — так поскорее, нечего тянуть! Умел, Григорий, шкодить — умей и ответ держать!“» (V, 384).

lib.pushkinskijdom.ru

Создается целостное представление о нравственном состоянии Григория, о возможностях его характера, о наиболее вероятной перспективе, если исходить лишь из его внутренних побуждений. Но Шолохов закрепляет представление о нем и в портрете, скупом по внешним приметам, но чрезвычайно психологически емком. Таким увидел Григория Прохор, но в его впечатлении заметен элемент объективации: «Опаленное солнцем и ветрами лицо Григория горело густым, бурым румянцем, лишь у самых корней зачесанных назад волос кожа светилась матовой белизной. Он был спокоен, этот видавший виды служивый, с которым война и невзгоды сроднили Прохора. Слегка припухшие глаза его смотрели хмуро, с суровой усталостью» (V, 379).

Вернувшийся с регистрации из Вешенской, Григорий окончательно убедился, что ему ареста и даже расстрела не избежать. Столкновение с подвыпившим батарейцем Крамсковым, обратившимся к Григорию как к отцу-командиру с призывом «перевоевать», убедило его в том, что обстановка в хуторе накалена в связи с недовольством продразверсткой. Созрело решение — на время скрыться, уйти.

По дороге в хутор Рубежный, место очередного его пристанища, Григория захватывают фоминовцы. Он попадает в банду «связанным», не разделяя ее целей и методов борьбы. При первой же возможности покидает банду и вместе с Аксиньей бежит на Кубань. Шальная пуля убивает Аксинью. Григорий в землянке дезертиров. И наконец, сломленный и разоружившийся, расставшийся с намерением «обороняться», если советская власть «возьмет за хрип», он появляется у порога родного куреня. Такова схема. Если следовать только этой схеме, то легко сделать два вывода, на первый взгляд противоречащие один другому: в трагическом исходе присутствует фатальная предопределенность; авторские намерения в основном сводятся к развенчанию, осуждению героя. Эти два вывода, по существу, в упрощенном виде отражают суть противостоящих научных концепций: «концепции исторического заблуждения» и «концепции отщепенства» как возмездия за индивидуализм, приведший героя к полному отрыву от народа. Простое логическое рассуждение, однако, показывает уязвимость того и другого взгляда. Если Григорий лишь «жертва исторического заблуждения», то, собственно, в чем же тогда социальная, нравственно-философская поучительность его судьбы, каковы уроки, вытекающие из его пути? Констатация факта социальной двойственности крестьянства и сложности его пути в социалистической революции сама по себе едва ли может составить цель художника.

Если же Григорий — лишь индивидуалист, ставший отщепенцем, то непонятно, чем же порожден трагический пафос финала «Тихого Дона»? Крах отщепенца не может быть основой трагедии.

Если бы все сводилось к обличению индивидуалиста, в душе которого в ответственные моменты жизни чувства труженика оказывались подавленными собственническими инстинктами, то было бы логично и завершить роман не только приходом Григория в банду, но и нравственным слиянием с ней. Именно так и смотрел на Григория Михаил Кошевой, так в свое время и истолковал его образ В. Ермилов, писавший, что в восьмой части герой «Тихого Дона» лишается права на трагедию. Да, действительно, такой герой права на трагедию не имеет. Однако так сказать о Григории Мелехове — это значит сказать не всю правду. А в искусстве вся правда раскрывается, если образ берется в его целостности.

Писатель располагает особым правом оценки героя, так как он знает о нем все и художественно осуществляет свое отношение всей системой образных средств в их динамическом развитии. Поэтому неизбежным оказался его спор с Кошевым как столкновение взгляда ограниченного и узкого с подходом широким, опирающимся на всю полноту знания. В данном случае речь идет не о частной проблеме «соотношение автора и персонажа», а о концепции «Тихого Дона», об особенностях реализма Шолохова.

Изображая Григория в рядах банды Фомина, писатель как бы постоянно напоминает, что он мог бы и не быть в ней и что предсказание Кошевого сбылось по мотивам, коренящимся не только в особенностях его характера. Шолохов показывает в Григории такие стороны, которые остались незамеченными Кошевым, но знание которых необходимо для объективной оценки, для выработки справедливого отношения.

Преодолеть свое состояние, состояние человека, вставшего «на грани в борьбе двух начал», когда эта борьба еще продолжается и непосредственно его затрагивает, требуя определенных ответов, Григорий не смог, не нашел ни внутренних сил, ни поддержки со стороны.

На последних страницах «Тихого Дона» Григорий Мелехов предстает сломленным, опустошенным. В критике уже стало традиционным утверждать: таков суровый приговор писателя-гуманиста, такова сила возмездия за вольные и невольные преступления перед народом.

Однако в «Тихом Доне» все обстоит сложнее, и отношение Шолохова к Григорию в конце романа лишено прямолинейной категоричности и схематизма. Поэтому крайне необходимо образ Мелехова на последних этапах его пути рассмотреть в более широком плане, имея в виду, что тот или иной исход его судьбы

lib.pushkinskijdom.ru

касается не только его самого, но затрагивает и других. Речь идет прежде всего об Аксинье и детях Григория — Мишатке и Полюшке, с образами которых в «Тихом Доне» связана тема женского очарования, чистой, незапятнанной детской нежности как высших гуманистических ценностей.

В Аксинье и детях Григорий ищет нравственную опору для себя. Но и он для них — родной человек, без которого осиротелой станет жизнь. Пусть жизнь безостановочна в своем вечном движении и обновлении, но детям Григория, Аксинье она уже не принесет ничего, что заменило бы отца и любимого. Все нарастающий и усиливающийся мотив сострадания, гуманистической взволнованности, связанной с образами детей, Полюшки и Мишатки, создает эмоциональную атмосферу сочувствия Григорию.

* * *

В эпоху социалистической революции, в обстановке острой классовой борьбы крайне опасны для дела революции и трагичны для человека попытки поисков «третьего пути», социальная двойственность и нравственная промежуточность, ибо это приводит к развязыванию мелкобуржуазной стихии, неизбежно становится орудием контрреволюции. Вместе с тем крайне опасен также и курс «жесткой политики», политики, не учитывающей обстановки, не считающейся с настроениями масс, проводимой от имени партии, народа и революции. Поэтому в «Тихом Доне» трагические уроки как результат художественного исследования эпохи революции и гражданской войны, во всей сложности ее противоречий, получают свое воплощение и в образе Григория Мелехова, и в образе Михаила Кошевого, с его политической незрелостью и жесткими методами борьбы.

Шолохов, рисуя картину гражданской войны, освещая судьбы крестьянских масс и проявление анархической стихии в те годы, опирался на опыт социалистической революции, измерявшийся уже десятилетиями и увенчавшийся полной победой над силами мелкобуржуазной стихийности; он имел возможность оценить тенденции, свидетельствующие о том, что мелкобуржуазное начало в социалистической революции способно выступать и действовать не только как стихийность, анархическое своеволие, но и в форме догматической нетерпимости, «жесткой политики», не согласующейся с принципами революционной законности и гуманизма.

Писатель предостерегает, что ошибки и преступления, заблуждения и просчеты, затрагивающие законы исторического движения, касающиеся революционной стратегии и тактики, практики творчества новой жизни, оплачиваются дорогой ценой, таят опасность грозных последствий. Не случайно Шолохов в своем обращении к венгерским писателям в трагические дни контрреволюционного мятежа напомнил об исторических уроках, художественно запечатленных им в «Тихом Доне»: «Драматизм положения кроется и в том, что в головах многих людей не было, а у некоторых и сейчас нет, ясности насчет выхода из положения. Должен сказать, что я все же оптимист. Хочется мне для оправдания своего оптимизма провести некоторую параллель между событиями в Венгрии и событиями, имевшими место у нас на Дону в годы гражданской войны. Помимо отъявленных контрреволюционеров, там были и люди, случайно, вслепую примкнувшие к белогвардейскому движению, но впоследствии большинство из них осознало свои ошибки и стало активными строителями социализма» [20]

Шолохов с гениальной проникновенностью показал, что только в ходе социалистической революции открывается возможность претворения высших идеалов человечности, вековых народных чаяний. Таков пафос «Тихого Дона», запечатлевшего один из самых величественных моментов истории человечества. Он показал революцию как историческое действие, овеянное героикой и трагизмом. В нем участвуют многомиллионные массы, для которых революция сопровождается величайшим подъемом и требует напряжения всех сил, является праздником социального и духовного освобождения и сопровождается жертвами, открывает широкие исторические горизонты и омрачается трагическими осложнениями.

Никто не оспаривает относительной истинности наблюдений, содержащихся в работах критиков, придерживающихся разных взглядов. Речь идет лишь о том, что длительное время господствовало узко локальное толкование «Тихого Дона», односторонность трактовки образа Григория Мелехова, упрощение в анализе идейно-философской концепции романа. Вольно или невольно умалялся масштаб художественных открытий Шолохова, недооценивались сила и величие его гуманистической мысли, обнимающей широкий круг проблем исторической, социальной, духовной жизни человечества в эпоху революционного разлома. Особенно же глухими оказывались исследователи «Тихого Дона» к тому, что составляет глубинную и возвышенную цель искусства: увидеть человека в человеке, воспитать в человеке мужество, а мужество сделать человечным. Вслушаемся в суждения двух истинных художников слова, принадлежащих разным эпохам и литературам.

---

[20] «Правда», 1956, № 362, 27 декабря, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Н. Толстой: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство».[21]

Уильям Фолкнер: «Писателю придется учиться заново. Ему придется понять, что страх — самое низменное из всех чувств, и, постигнув это, навсегда забыть о страхе, изгнать из своей мастерской все, кроме правды сердца, кроме старых, вечных истин — чести и любви, гордости и жалости, сострадания и самопожертвования... И покуда писатель не сделал этого — над его трудом тяготеет проклятие. Он пишет не о любви, но вожделении; он пишет о поражениях, но в них ничто ничего ценного не теряет; он пишет о победах. но в них нет надежды и, что хуже всего, в них нет ни жалости, ни сострадания. В его тоске нет скорби, и раны ее не оставляют шрамов. Он пишет не о сердце, а о железах. И пока он (писатель) не переучится, он будет писать как простой свидетель гибели человека. Я же отказываюсь принять гибель человека».[22]

Эту школу прошел Шолохов в полной мере, и уроки ее, запечатленные в «Тихом Доне», принадлежат вечности.

[21] Русские писатели о литературном труде, т. 3, стр. 446.

[22] Цит. по: Нина Велехова. «...Отказываюсь принять гибель человека». «Литературная газета», 1969, № 9, 26 февраля, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. Я. ДЬЯКОНОВА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЖУРНАЛОМ ПЕЧОРИНА

Журнал Печорина составляет главную часть романа «Герой нашего времени». Лермонтов применяет излюбленный в литературе начала века, хорошо знакомый по прозе Пушкина прием — автором записок объявляется никому не известное лицо, безвременно погибший русский офицер. Но запискам этим придана не форма прямого повествования, как у Пушкина или Вальтера Скотта, а необычная форма «журнала» — дневника, повседневных, интимных, непринужденных записей, сюжет которых складывается и обрывается по видимости случайно, независимо от воли предполагаемого автора.

Создавая портрет человека, «составленный из пороков... поколения, в полном их развитии»,[1] Лермонтов не мог не думать о героях Байрона, в течение десятилетий служивших для европейских читателей олицетворением «духа времени» и болезней века, вызвавших бесчисленные подражания не только в литературе, но и в жизни.

Разумеется, русский байронизм, порожденный специфическими условиями русской действительности, существенно отличался от байронизма английского, развиваясь несколько позднее, выражая страдания и сомнения передовых людей России, их возмущение торжествующей реакцией. Интерес их к личности английского поэта был огромен. Легенда о его сатанинском облике, распространенная в 20-е годы и с особенным блеском воплощенная в хорошо известном Лермонтову стихотворении Ламартина, отразилась, как мне кажется, и на концепции «Демона».[2]

Поэтому, когда Лермонтов поставил себе задачу изобразить героя своего века, века байронической скорби, скепсиса и отрицания, он вряд ли мог пройти мимо книги, в которой с наибольшей полнотой и непосредственностью проявились характер и судьба увлекавшего его поэта. Такой книгой были «Журналы и письма» Байрона.

1

Историкам литературы давно известно, что Лермонтов был знаком не только с поэзией, но и с прозой Байрона. Самым крупным прозаическим сочинением английского поэта были мемуары. Они имели откровенно апологетическую цель: защитить его от клеветы, оправдать его, если не перед современниками, то хоть перед потомками. Автор признавал, что дал выход своим страстям и предубеждениям и высказал слишком опасные истины. Эти мемуары были сожжены после

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 203. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[2] A. de Lamartine. Méditation seconde. L'Homme: A Lord Byron. В кн.: A. de Lamartine. Méditations poétiques. Paris, 1820. По воспоминаниям мемуаристов, Лермонтов любил декламировать эти стихи. После размышлений о том, следует ли считать Байрона смертным, ангелом или демоном, Ламартин уподобляет его сатане, взор которого измерил глубины бездны; его владения — среди ночи и ужаса; его душа, далекая от света дня и бога, навеки сказала «прости» надежде; он славит одного лишь бога зла. Такова вообще участь человека: падший бог, он помнит небеса; раб, он рожден для свободы. Ламартин поэтому призывает Байрона, певца ада, обратить слово свое небу. Серафимы — и те не могли бы петь лучше, чем он, если бы он, подобно падшему ангелу, воспарил на своих крылах из мрака вечных теней. Ламартин заключает надеждой, что Байрон, падшее дитя из рода богов, сохранившее отблеск небесного сияния, оставит сомнения и кощунство на долю сына ночи и займет свое место среди чистых детей славы и света. Образ свободолюбивого и гордого ангела, тоскующего по утраченному раю, равно доступного самому ужасному и самому прекрасному, и даже фразеология стихотворения близки Лермонтову. Отождествление у Ламартина Байрона и сатаны, поэта и его творения, быть может, способствовало возвышенности и вместе с тем человечности лермонтовского «духа изгнания»: он не только байронический герой, но отчасти и сам Байрон.

lib.pushkinskijdom.ru

его смерти по решению родных и друзей, уверявших, что обнародование их набросит тень на доброе имя самого поэта и близких ему людей.

По счастью, сохранились и опубликованы письма Байрона и отрывки из дневников разных лет, вошедших в «Жизнь Байрона», написанную его другом и душеприказчиком поэтом Томасом Муром: Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life. By Thomas Moore. Лермонтов хорошо знал эту книгу: в одной из автобиографических заметок он, ссылаясь на прочитанную им «Жизнь Байрона», пишет, что еще в детские годы, так же как английский поэт, «переписывал и прибирал» свои стихи; в другой он вспоминает, что ему предсказывали великое будущее, как в свое время лорду Байрону; в третьей рассказ о его детской любви перекликается с записью Байрона о его раннем увлечении Мери Дефф (см.: VI, 385—387). Неоспоримым доказательством внутренней связи этих признаний служит приведенная Лермонтовым неточная цитата из примечания Байрона к его воспоминаниям о Мери.[3]

Эти ссылки Лермонтова сделаны в 1830 году и относятся к первым главам книги Мура. Поскольку уже в начале 1830 года в Париже вышло полное однотомное издание этой книги, вряд ли можно представить себе, чтобы Лермонтов, при его увлечении Байроном, не дочитал бы ее до конца. В пользу этого предположения говорит и надпись, сделанная поэтом рядом с заглавием стихов «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья»): «Прочитав жизнь Байрона (‹написанную› Муром), 1830» (I, 407). Комментаторы до сих пор не обратили внимания на письма и журналы Байрона как один из возможных источников журнала Печорина.[4]

Историки литературы (С. Родзевич, А. Галахов, Б. Томашевский, Е. Михайлова и др.) указывали на влияние Шатобриана, Констана, Сенанкура, Мюссе, их романов «Рене» (1802), «Адольф» (1810—1816), «Оберманн» (1814), «Исповедь сына века» (1836), но не учитывали, что восприятие этих романов сочеталось с восприятием прозы Байрона.

Проза эта еще должна стать предметом тщательного исследования,[5] должна быть изучена как памятник художественной мысли эпохи. Здесь, с одной стороны, накапливаются материалы для «Дон-Жуана» и других зрелых созданий Байрона, а с другой — возникают тенденции, устремленные к прозаическому роману особого типа. Проза Байрона, прочитанная подряд (и по возможности без сентиментально-поучительных комментариев Мура), производит то самое впечатление «истории души человеческой», за которую так ратует Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени».

История души Байрона, рассказанная им самим, — поразительный документ. Рукою художника, владевшего как никто, буквально никто, умами современников, написан автопортрет замечательной силы и проникновенности. Перед читателями возникает образ человека, для которого судьбы мира настолько становятся частью внутреннего «я», что он в любую минуту готов расстаться с жизнью во имя торжества свободы и справедливости. При этом он фаталист, убежденный в обреченности борьбы против слепого и всесильного рока — хотя в ней одной видит смысл существования. Он презирает и ненавидит установленный порядок вещей, и его дневник исполнен протеста и пафоса всеобщего отрицания.

Вследствие мучительного для него неустройства мира и собственного душевного неустройства это человек неуравновешенный, непоследовательный, изменчивый (Байрон сам признавался, что не понимает себя, а Мур уверял, что в нем соединялось, по крайней мере, несколько резко выраженных индивидуальностей) (LJ, p. 497). Он последователен лишь в гневе, скорби и сомнении; он колеблется между скептицизмом и жаждой веры, между презрительно ироническим отношением к чувствам, какими они обычно бывают (вопреки принятому поэтическому изображению их), — и высокой требовательностью к чувствам, какими они должны быть. Это холодный недоверчивый наблюдатель житейской суеты и страстей — и в то же время сам глубоко ими захваченный. Он способен на неожиданные для него самого движения души, на горькие сожаления о том, что еще недавно оправдывал. Он может возвыситься до героического, прекрасного, жертвенного, до мысли, увлекающей тысячи людей, — и пасть до мелкого, ребячески тщеславного, почти низменного. Этот человек убийственно злословит себя и других, потому что ежесекундно ощущает бездну между сущим и должным; он небрежно играет завоева-

[3] Ср.: Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life. By Thomas Moore. Paris, 1830, p. 7 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы и даты цитируемых записи или письма) и примечание Лермонтова (VI, 386).

[4] Быть может, имя героини Лермонтова — Мери — подсказано записями Байрона о Мери Дефф и Мери Чаворт и его признанием в особой любви к этому имени («Дон-Жуан», V, 4).

[5] См.: А. А. Елистратова. Дневники и письма Байрона. В кн.: Байрон. Дневники. Письма. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 341—358. Этот сборник избранных писем и заметок поэта основан на новейших изданиях и не совпадает с устаревшей книгой Мура.

lib.pushkinskijdom.ru

ниями философии и культуры — и потому, что чувствует себя среди них, как дома, и потому, что ощущает их неадекватность сложности современного мира; он смеется над их мнимой универсальностью и непоколебимостью.[6]

Этот образ, черты которого во многом, естественно, совпадают с чертами «байронического» героя, но в то же время значительно осложнены и углублены, без сомнения запечатлелся в уме Лермонтова. Его Печорин настолько же выходит за духовные пределы Измаил-Бея, Хаджи-Абрека, Арсения, насколько Байрон сам — за пределы Гяура, Селима, Конрада.

Такое соотношение не есть следствие литературного влияния старшего поэта на младшего: духовный облик Байрона служит Лермонтову при изображении «современного человека, каким он его понимает» (VI, 203). Рисуя героя во всем изверившегося, Лермонтов находил его прототип в личности Байрона, отразившейся в его признаниях. Поэтому у Байрона как автора «Журналов и писем» и у Печорина — особенно у Печорина как автора журнала, — очень много общего. Для обоих характерны пессимистическая оценка человеческой природы, тонкая критическая наблюдательность, язвительное остроумие, презрение к сентиментальности и выспренней фразе, чувствительность ко всему прекрасному, а более всего к природе. Обоим свойственны сосредоточенность в себе, беспощадный самоанализ, знание собственных слабостей (последнее у Печорина значительно сильнее!), честность и прямота саморазоблачения, поиски мотивов своих и чужих поступков, ощущение раздвоенности, соединения в себе людей, взаимно не соответствующих друг другу. Оба боятся обнаружить себя перед чужими, оба питают пристрастие к мистификации, оба склонны к самомучительству и понимают, что опасны для душевного покоя других; обоих преследуют грусть, часто безотчетная, меланхолия, хандра, скука (ennui), горькое сознание бесполезно уходящих сил.

Конечно, ни Печорин, ни сам Лермонтов не могли ни писать, ни тем более делать многое из того, что делал и писал Байрон. Но неудовлетворенность доступным кругом действия, жажда активности, характерной для английского поэта (Печорин тоже мог бы быть и карбонарием, и вождем восставших греков[7]), проявляются в журнале лермонтовского героя, возвышают его личность над совершаемыми им поступками.

Психологическая общность Байрона как героя дневников и писем и Печорина как автора журнала находит естественное выражение в стилистической близости их записок. Воздействие Байрона в «Герое нашего времени» ощущается наряду с влиянием пушкинского романа в стихах и его прозы, а также — французских романистов, особенно Бенжамена Констана. Для журналов Байрона и Печорина характерны отвлеченная философичность языка (ср.: LJ, p. 155, 26.11.1813; p. 47, 21.1.1807), «экспериментально-аналитический стиль», подчеркивающий алогизм внутренней жизни и доходящий до анатомирования самого механизма мысли, процесса воспоминания (LJ, pp. 173—174, 20.3.1814; 22.3.1814). И тут и там самопроверка, вопросы, обращенные к себе (LJ, p. 173, 20.3.1814; p. 371, 28.1.1821), чередование конкретных фактов с обобщающими, чаще всего цинпическими сентенциями (LJ, p. 160. 12.12.1813; p. 151, 17.11.1813; p. 173, 20.3.1814), афористичность и эпиграмматичность стиля (LJ, p. 392, 11.5.1821; p. 331, 21.2.1820; p. 155, 24.11.1813), непрерывные переходы от субъективно-лирического к объективно-ироническому повествованию, и наоборот (LJ, pp. 233—236, 18—19.9.1816; p. 161, 17.12.1813). И тут и там соединение личных признаний с размышлениями общего характера (LJ, p. 155, 26.11.1813; p. 7, 1813), обилие метко схваченных бытовых сценок и портретных зарисовок (LJ, p. 269, 4.6.1817; p. 172, 7.3.1814), неукрашенность речи и насмешки над поэтическими клише, над стилистическими красотами (LJ, pp. 157—158, 5.12.1813; p. 214. 28.10.1815), прозаические подробности, вроде влияния пищеварения, еды и питья на нравственное состояние (LJ, p. 153, 23.11.1813; pp. 413—414, 6.10.1821).[8] Все это позволяет считать, что оба журнала внутренне очень близки.

2

Характернейшей чертой прозы Байрона представляется ее обширный стилистический диапазон — от низкой, разговорной лексики и фразеологии до высоких метафор, от иронии и антитезы к эмоционально-лирической сфере, от стиля философско-обобщенного к повседневно-повествовательному.

---

[6] Образ Байрона еще значительнее в позднейшем, более полном издании журналов и писем. Здесь, разумеется, речь идет лишь о том Байроне, которого мог знать Лермонтов по книге Мура.

[7] Любопытно, что в сознании Печорина деятельность Байрона противостоит ничтожности обычного существования. Ср.: «Мало ли людей, начинающих жить, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?» (VI, 301).

[8] Ссылки даны только на журнал Байрона, так как он менее известен русскому читателю, который легко обнаружит аналогичные явления в журнале Печорина.

lib.pushkinskijdom.ru

Глубоко пережитые сомнения, выраженные на языке, смешивающем лексику чувства, синтаксические структуры устной речи с отвлеченной лексикой общих истин и сентенциозностью, чередуются с мрачными признаниями, неожиданно переходящими в шутку (LJ, p. 372, 31.1.1821). От лирических воспоминаний о детской любви, вперемежку с недоумением по поводу столь рано возникших чувств, Байрон переходит к размышлениям о состоянии своего желудка, а от описаний злой красотки — к мыслям о горестях разлуки, завершающимся афоризмом об интенсивности переживаний любящих при кратких встречах («в эти мгновения мы живем века» — LJ, p. 155, 26.11.1813) [9]

Дневник, написанный Байроном для его сестры Августы, представляет собой сплав повествования, описания природы и нравов, лирических излияний; в лондонском дневнике самоуглубленные аналитические записи соединяются с ироническими наблюдениями над светскими знакомыми и обществом в целом, с живыми сценками из быта гостиных, с анекдотами о друзьях и великих людях. Возвышенное (человечество, политика, литература) соседствует с низменным — описанием пьяной холостой пирушки. Забавное сочетание лирико-медитативного и просторечно-разговорного стилей, то переплетающихся, то чередующихся, характеризует почти все письма и журнальные записи поэта.

Сопоставим структуру записей в дневниках Байрона и Печорина. Одну из них Байрон начинает с соображений об отвращении к светской жизни, делает вывод, что, несмотря на это, в свете бывать ему необходимо, и тут же формулирует общее правило: «Лучше поступать так, как все люди, черт бы их побрал!» (LJ, p. 173, 20.3.1814).

Записав свои впечатления от рецензии на его поэмы, Байрон афористически замечает: «Многие способны взять назад похвалу, но только высокий дух откажется от высказанного порицания и похвалит того, кого некогда осуждал» (LJ, p. 173, 20.3.1814). Анализ характера критика Джефри и взаимоотношений с ним сменяется констатацией полного своего равнодушия к чьим бы то ни было оценкам; рассуждения о политических идеях знакомого — лорда Эрскина перемежаются с рассказом об успехах в боксе и без всякого перехода, даже к удивлению самого Байрона, уступают место воспоминаниям о шести орлах, которых он увидал некогда на берегах залива Лепанто, и об убитом им орленке (LJ, p. 173, 20.3.1814).

Непоследовательность, резкие колебания тем и стилей, сочетание разнородных жанровых элементов — вот черты журнала Байрона. Все они в высшей степени свойственны и журналу Печорина. Рассмотрим с этой точки зрения некоторые из его записей.

Журнал начинается с описания Железноводска, его природы и общества. Объективные факты сочетаются с эмоциональным откликом на эти факты и с философскими размышлениями: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине, — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?» (VI, 261).

Сообщения о «водяном свете» включают эпиграммы с неожиданно заостренными концовками: франты «исповедывают глубокое презрение к провинциальным домам и вздыхают о столичных аристократических гостиных, куда их не пускают» (VI, 262). За описанием следуют диалог с Грушницким и анализ его характера, перебиваемые изложением событий (первая встреча с героиней) и лирическими самокритическими отступлениями: «У меня врожденная страсть противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку...» (VI, 267).

В другой, более поздней, записи Печорин начинает с самоанализа, переходит к обобщенно-философским положениям, от них к повествованию и диалогу, с вкраплением общих умозаключений («сострадание, чувство, которому так легко покоряются все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце...; мы часто себя очень обманываем, думая, что нас женщина любит за наши физические или нравственные достоинства... а все-таки первое прикосновение решает дело» — VI, 297—298). Таким образом, построение записей в дневнике Печорина оказывается аналогичным построению их в дневниках Байрона, со свойственным им переплетением различных жанровых элементов и стилистических тенденций. Принципиальное отличие заключается в соотношении этих элементов, в очевидном преобладании у Лермонтова повествовательного начала, сознательно устремленного к единому сюжету.

В дневниках обоих авторов особое место занимают афористические обобщения, чаще всего парадоксального характера. Они построены на сближении понятий, как правило, не сопоставляемых. Суждение, основанное на таком сближении, первоначально представляется необоснованным, парадоксальным и лишь постепенно выявляется как суждение, если и не вполне истинное, то во всяком случае

[9] Основную часть этой записи Мур приводит на стр. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

проницательное, и парадоксальность его оказывается лишь результатом необычности.

К такого рода суждениям относятся, например, высказывания Байрона о женщинах: «Если он выдержит характер и будет, согласно моей инструкции, притворяться равнодушным, она сдастся. Но он влюблен, и в этом случае она победит» (LJ, p. 173, 10.3.1814). Руководствуясь аналогичным ходом мысли, Байрон цитирует мнение о себе Жермены Сталь: «C'est un démon» и добавляет: «Это, пожалуй, верно, но преждевременно... а потому она хочет, чтобы я обедал у нее в воскресенье» (LJ, p. 159, 10.12.1813). Приглашение к обеду как вывод из демонических свойств будущего гостя свидетельствует о байроновском представлении о парадоксальности женского ума.

Аналогичные парадоксы пестрят в журнале Печорина. Условием истинного постоянства он считает отсутствие взаимности (VI, 293), причину любви Веры к себе видит в том, что не принес ей ничего, кроме страданий: «Может быть... ты оттого-то именно меня и любила: радости забываются, а печали никогда!..» (VI, 278). «Женщины любят только тех, которых не знают» (VI, 276).

Эти изречения существенно дополняют характеристику Печорина как человека, хорошо знающего женщин, и собственную власть над ними. «Я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив: я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь» (VI, 279). Почти так же говорил о своих отношениях к женщинам Байрон («Странно, что мне не случалось еще всерьез пожелать чего-либо и не достигнуть цели — а потом не раскаиваться» — LJ, p. 149, 14.11.1813), но Лермонтов воспроизводит не слова — они даже не очень похожи, — а образ мыслей и чувств героя «Журналов и писем», не ту или другую сентенцию, а сентенциозность, как свойство мышления.

Характерно, что афористические высказывания у Лермонтова, как и у Байрона, органически вырастают из предшествующего им конкретного жизненного наблюдения. Байрон рассказывает о леди Мельбурн и размышляет: «Если бы она была на несколько лет моложе — какого дурака я бы свалял из-за нее — и лишился бы ценного и очень приятного друга. Mem. — любовница никогда не бывает и не может быть другом. Пока вы ладите, вы любовники, когда все кончено, вы что угодно, но не друзья» (LJ, p. 154, 24.11.1813). У Лермонтова читаем (о Вернере): «Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается» (VI, 269). В обоих случаях перед нами обобщенный душевный опыт, логический вывод из пережитого в прошлом или настоящем.

Лермонтов использует некоторые привычные для Байрона структуры афористических формул. Печорин пишет: «Что такое счастье? Насыщенная гордость» (VI, 294). У Байрона читаем: «Что такое поэзия? Чувство прошлого и будущего... Что преобладает в памяти? Обманутая надежда...» (LJ, p. 371, 29.1.1821). «Что такое надежда? Всего лишь краска на лице существования» (LJ, p. 214, 28.10.1815). Байрон иронизирует по поводу итальянских женщин: «Они требуют верности от любовника, как долга чести, а платят мужу как торговцу (т. е. не платят вовсе)» (LJ, p. 331, 21.2.1820). Печорин говорит о Вере: «Она его уважает, как отца! и будет обманывать, как мужа!..» (VI, 279). Мысли разные, но ироническая их окраска и антитетическое строение сходные.

3

Многие записи Байрона были бы вполне уместны в журнале Печорина. Вот одна из них: «Если бы я мог начать жизнь сначала, не знаю, что бы я изменил в ней — разве только вообще не начал бы жить. История и опыт и все прочее учат нас, что добро и зло довольно равномерно распределены в этом мире, и нет ничего лучше, чем найти легкий способ уйти из него. Что мир может дать нам, кроме лет? А в них нет ничего хорошего, кроме того, что они имеют конец» (LJ, p. 503).[10] Рассуждение несколько напоминает обмен репликами между Вернером и Печориным. «— Что до меня касается, то я убежден только в одном... что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру. — Я богаче вас, — сказал я: у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастие родиться» (VI, 269—270).

Укажем на некоторые параллели между романом Лермонтова и прозой Байрона. Английский поэт множество раз подчеркивает особые свойства своей памяти, хранящей воспоминания о пережитых чувствах с такой силой, что сама память оказывается не слабее чувства (LJ, p. 7, 1813, pp. 170—171, 19.2.1814). О своей памяти говорит и Печорин («Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки: я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (VI, 273).

[10] Эта запись не датирована Муром.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассуждения Печорина о парадоксальности женского ума и логики, оправдывающих любовный грех (VI, 307—308), имеет аналогию в письмах Байрона (LJ, p. 258, 25.3.1817; pp. 338—339, 24.5.1820).

Байрон с гордостью передает матери, что Али-паша сразу признал в нем человека знатного, как только увидел его маленькие руки (LJ, p. 71, 12.11.1809).[11] О «маленькой аристократической руке» Печорина говорит и Лермонтов (VI, 243).

Байрон приводит эпизод из жизни своего друга, Эдварда Ноэля Лонга: «Хотя он был веселым собеседником, его иногда посещали странные, меланхолические мысли... Он рассказал мне, что накануне взял пистолет и, не зная и не проверяя, заряжен он или нет, разрядил его себе в голову, предоставляя решение вопроса на волю случая» (LJ, p. 23, 12.1.1821). Тождественная ситуация положена в основу «Фаталиста». В. А. Мануйлов не соглашается с заметившим сходство этих эпизодов И. М. Болдаковым, ссылаясь на то, что Лермонтов мог использовать и реальное происшествие.[12] Мне кажется, что здесь влияния жизни и литературы совпадают. Отмечу кстати, что Байрон также не раз говорил о своем фатализме (LJ, p. 93;[13] p. 153, 23.11.1813).

Байрон отмечает присущее ему стремление к власти над умами (LJ, p. 293, 17.7.1818); о жажде власти, об удовольствии подчинять своей воле окружающих людей пишет и Печорин (VI, 294).

Обоим одинаково свойствен бесцеремонный и прозаический анализ женской красоты и женской учености (LJ, p. 414, 2.4.1823; VI, 265—266).

«Почему я всю жизнь больше или меньше скучаю? — спрашивал себя Байрон — ... Я не знаю, как ответить на это, но думаю, что это у меня врожденное» (LJ, p. 364, 6.1.1821). «Голова и сердце мое выдержали немало ударов. Что же теперь гнетет их? Они сами себя терзают, и мне тошно — тошно... Двадцать шесть лет... да я бы мог уже давно быть пашою!»; «Мне все надоело под этим солнцем» (LJ, p. 171, 27.2.1814; pp. 372—373, 31.1.1821; 2.2.1821). «Мне, как Соломону, все наскучило, а больше всего — я сам» (LJ, p. 181, 16.2.1814; p. 190, 31.5.1814). «Непостоянным и как будто бы капризным делает меня только равнодушие. Не то, чтобы я желал новизны — просто ничто не впечатляет меня достаточно для постоянства. Я чувствую не отвращение, а безразличие к новым впечатлениям» (LJ, p. 194, 3.8.1814; p. 206, 23.1815). «Не все ли равно, что́ я делаю и что́ со мной станет... Хотел бы я опять заняться чтением. Моя жизнь однообразна, хотя и беспорядочна. Я принимаюсь за книги и снова бросаю их. Начал комедию и сжег ее — она слишком походила на жизнь. И роман сжег по той же причине» (LJ, p. 149, 14.11.1813; p. 150, 17.11.1813).

Жалобы на скуку и томительную лень, на безразличие ко всему и самому себе, отвращение к бездеятельности так же характерны для журнала Печорина, как для журнала Байрона. И тут и там ясно выражены презрение к людям, к ничтожности и суетности высшего света, взгляд на окружающую жизнь, как на постылое зрелище.

«Пустился я в большой свет, — рассказывает Печорин, — и скоро общество мне также надоело» (VI, 231); по другой записи, ему «ужасно надоело» лучшее общество (VI, 275). У Байрона находим: «Я скучаю и больше обычного спрягаю глагол „зевать“. Общество мне не очень-то помогает» (LJ, p. 159, 10.12.1813). «...Я почти не бываю в обществе, а если приходится выезжать, всегда жалею об этом...» (LJ, p. 173, 20.3.1814). «А что такое высшее общество Англии? Согласно моему опыту (а я жил в высшем и так называемом лучшем обществе), нет более развращенного образа жизни» (LJ, p. 392, 11.5.1821).

Печорин размышляет: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других? Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (VI, 313). Похожие настроения владеют и Байроном: «Чем больше я вижу мужчин, тем меньше они мне нравятся. Как бы хорошо, если бы я мог сказать то же о женщинах! Для чего только создан этот мир... И в особенности я сам?» (LJ, p. 170, 18.2.1814). «Разумеется, я давно презираю себя и людей...» (LJ, p. 175, 19.4.1814; ср.: p. 414, 20.10.1821).

Байрон признается: «Прошлые события лишили меня всякой решительности. Я могу только смотреть на жизнь как на забаву и наблюдать, как играют другие» (LJ, p. 153, 13.11.1813). «Что ж? Умереть так умереть, — записывает Печорин, — потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не идет спать только потому, что нет его кареты» (VI, 321).

Состояние души своего героя Лермонтов полушутя, полусерьезно связывает с модой, введенной англичанами и Байроном. Печорин сравнивает себя с Вампиром (VI, 311) — героем одноименного романа, приписывавшегося Байрону (истинным

---

[11] См. также: «Дон-Жуан», IV, 45.

[12] В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1966, стр. 261.

[13] Эта запись не датирована Муром.

lib.pushkinskijdom.ru

автором был его домашний врач Полидори, вдохновившийся устной импровизацией своего пациента).

Размышления английского поэта о пользе сомнения («Я не могу и не стану опровергать свои мысли и сомнения; если я дурак, то, по крайней мере, дурак сомневающийся» — LJ, p. 155, 26.11.1813) близки признанию Печорина: «Я люблю сомневаться во всем» (VI. 347).

Рассуждая о своих ранних страстях, Байрон утверждает: «Быть может, это послужило одной из причин преждевременной меланхолии моих мыслей, ибо жизнь моя началась преждевременно» (LJ, p. 63).[14] Сходное направление принимают самоаналитические записи Печорина: вследствие ранней склонности к мечтам, «я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно» (VI, 343).

Сетования Байрона на бесплодность своей жизни, особенно по сравнению с тем, что он мог бы совершить (LJ, p. 369, 21.1.1821), перекликаются с мыслями Печорина перед дуэлью: «...зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные» (VI, 321).

Байрон неоднократно упоминает, что поражен странным недугом — «slow and low fever», «slow fever». Неизвестной болезнью — «fièvre lente» («болезнь не русская вовсе, и ей на нашем языке нет названия» — VI, 280) — страдает Вера у Лермонтова.

Отметим также и некоторые отзвуки стихов Байрона в «Герое нашего времени». Комментаторы указали на сходство строчки Лермонтова «воздух чист, как поцелуй ребенка» со строчкой из «Абидосской невесты», а также на совпадение в описании глаз Лары и Печорина. Добавим: о Печорине Лермонтов, как Байрон о Ларе, говорит, что он принадлежит к тем, кого нельзя забыть. Лирическая концовка «Княжны Мери», быть может, навеяна строками из «Чайльд-Гарольда» о вечных странниках, корабль которых никогда не пристанет к берегу.[15] В черновых вариантах «Максима Максимыча» Лермонтов, как и Байрон, сравнивает себя с тигром.[16] Однако эти примеры свидетельствуют не о продолжающемся влиянии Байрона, а лишь о силе его воздействия в годы юности Лермонтова. Это, по-видимому, бессознательные реминисценции, какие можно найти и в поздних стихах поэта:

Байрон	Лермонтов
Now, where the swift Rhone cleaves his way between Heights which appear as lovers who have parted In hate, whose mining depths so intervene, That they can meet no more, though broken-hearted; .....leaving them an age, Of years, all winters, — war within themselves to wage. («Childe Harold», III, 194)	Я видел груды темных скал, Когда поток их разделял, И думы их я угадал . . . . . . Простерты в воздухе давно Объятья каменные их И жаждут встречи каждый миг; Но дни бегут, бегут года — Им не сойтиться никогда! (IV, 153)
We wither from our youth, we gasp away Sick — sick. unfound the boon — unslaked the thirst. («Childe Harold», IV, 124)	В начале поприща мы вянем без борьбы . . . . . . Едва касались мы до чаши наслажденья, Но юных сил мы тем не сберегли (II, 113)
I have not flattered its rank breath, nor bowed To its idolatries a patient knee («Childe Harold», III, 113)	Но перед идолами света Не гну колени я мои. (II, 190)

[14] Запись не датирована Муром. По-видимому, относится к 1821 году.

[15] «But there are wanderers o'er Eternity/Whose bark drives on and on, and anchor'd ne'er shall be» («Childe Harold», III, 70). Эта концовка имеет также некоторую параллель в записи Байрона о том, что он не рожден для мирной жизни и «остался один в широком, широком море» (LJ, p. 62).

[16] См.: LJ, p. 357, 18.11.1820; p. 418, 3.11.1821; В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 135—136.

lib.pushkinskijdom.ru

How little do we know that which
we are!
How less what we may be! The eternal
surge
Of time and tide...
(«Don Juan», XV, 99)

О, вечность, вечность! Что найдем
мы там
За неземной границей мира? —
Смутный,
Безбрежный океан ...
(IV, 94)

Oh, eternity!
(«Don Juan», VIII, 60; XIV, 1—3)

В строках о звуках, которые «тают, как поцелуи на устах», Лермонтов использует образ Байрона, у которого итальянский язык «тает, как поцелуй женских уст» («melts like kisses from a female mouth» — «Верро», 44).

Отдаленным отзвуком впечатления, воспринятого в юности, является следующее признание Печорина: «Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне *смерть от злой жены*» (VI, 314). Это признание связано с автобиографической заметкой 1830 года: прочитав книгу Мура, Лермонтов пишет о том, как старуха уверила мать Байрона, что сын ее «будет *великий человек* и будет два раза *женат*: про меня на Кавказе предсказала *то же самое* старуха моей Бабушке» (VI, 387).

4

Те или иные параллели, не всегда достаточно отчетливые, но слишком многочисленные, чтобы считать их совпадениями, отмечались здесь с целью обратить внимание на духовную и стилистическую близость журналов Байрона и Печорина.

Тем не менее, различие между произведениями Байрона и Лермонтова гораздо серьезнее, чем те или другие черты сходства. Прежде всего, хотя Байрон не раз заявлял, что предназначает свои журналы и даже свои письма для печати, и просил корреспондентов давать их читать друзьям, его переписка, при всей своей увлекательности, может рассматриваться скорее как собрание черновых набросков, блестящих заготовок для будущего произведения. Поэта захлестывает субъективизм, то, что он сам, со свойственной ему страстностью самообвинения, а за ним и множество критиков, называют эгоизмом. Байрон признавался, что не мог дописать ни романа, ни комедии, так как они оказывались слишком личными и страстными (LJ, p. 150, 17.11.1813), и даже не дошедшие до нас мемуары, по словам того же Байрона, слишком были полны им самим и только им (LJ, p. 293, 26.8.1818; p. 292, 10.7.1818).

Как ни убеждает Байрон себя и других, что страсти в нем остыли и он действует лишь под влиянием рассудка, он на самом деле весь во власти стихийных порывов. В избранном им жанре исповеди (письма его в этом отношении почти не отличаются от дневников) субъективизм естествен и неизбежен, но выйти за его рамки Байрон не может и в других своих прозаических опытах (например, во включенном в книгу Мура фрагменте романа о молодом андалузце).

Герой «Журналов и писем» — сам Байрон; Печорин же как автор «Журнала» — персонаж Лермонтова. Поэт овладевает и эмоциями и материалом и создает обобщенный образ своего поколения. Приведу два примера.

Байрон спрашивает себя: «Почему, когда желание и наслаждение... достигают высшей точки, к ним всегда примешиваются какое-то чувство сомнения и грусти, страх перед тем, что будет, сомнение в том, что есть... Что касается прошлого, то что преобладает в памяти? Обманутая надежда... Откуда бы мы ни начали, мы знаем, где это все должно кончиться» (LJ, p. 372, 31.1.1821). Мысли, сходные с мыслями этой интимной записи, в журнале Печорина становятся обвинительной характеристикой поколения: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце..., равнодушно переходим от сомнения к сомнению... не имея... ни надежды... ни...» (VI, 343).

Печорин с грустью и раскаянием говорит о том, как часто ему доводилось быть причиной страданий других, в том числе и любивших его женщин (VI, 321). Байрон тоже утверждал, что обладает душою, которая мучает не только его, но и всех, кто с ним соприкасается (LJ, p. 371, 23.1.1821). Разница, однако, заключается в том, что Лермонтов на это, как и на другие свойства Печорина, смотрит со стороны, не отождествляясь с ним. Исповедь Печорина — лишь отчасти исповедь Лермонтова; записи Байрона раскрывают его самого — точнее сказать, его собственное понимание себя.

Обдуманно придавая своему герою байронические черты и показывая их губительное действие на него и людей к нему близких, Лермонтов тем самым возвышается над своим героем и преодолевает байронизм. Излюбленные байронические мотивы получают в его романе принципиально иной смысл.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, один из мотивов «Журналов и писем» (а также «Дон-Жуана») — мотив «жизнь есть спектакль» — в «Герое нашего времени» приобретает организующее значение. Движущими силами этого спектакля оказываются любовь, ненависть и презрение. В контрастных сочетаниях они проходят через весь роман.

Печорин с самого начала предчувствует свое участие в будущем представлении: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем» (VI, 271). С театральными словами о презрении и ненависти, об отвратительном фарсе жизни вступает в роман Грушницкий: «Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante» (VI, 265). Такая же театральная фраза, правда, русская, оказывается для него последней: «Стреляйте, — отвечал он. — Я себя презираю, а вас ненавижу...» (VI, 331). Он умирает, и заключительная реплика Печорина — «Finita la comedia» — перекликается с цитированной выше репликою Грушницкого о жизни-фарсе.

Характерно, что Грушницкий употреблял сослагательное наклонение (жизнь была бы... — serait), тогда как Печорин использовал перфектную форму: приговор над Грушницким совершился. Печорин называет себя «орудием казни», «топором в руках судьбы». Он вызывает ненависть не только у Грушницкого, но и у княжны Мери («Я вас ненавижу», — сказала она в ответ на вопрос Печорина; VI, 338). Этот вопрос («Не правда ли, если даже вы меня любили, то с этой минуты презираете?» — VI, 310) [17] вторит вопросу, ранее заданному Печорину самой Мери: «Или вы меня презираете, или очень любите!» (VI, 310), — а еще более его ироническому переиначиванию пышной декларации Грушницкого в начале романа: «Mon cher... je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule» (VI, 266).

Печорин презирает, чтоб не любить, и ненавидит, чтоб не страдать от отсутствия любви, — антитезе любви и презрения соответствует антитеза любви и ненависти в «байронической» речи, которой Печорин поразил воображение доверчивой Мери: «Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял; и я выучился ненавидеть» (VI, 297). Усвоенная им наука ненависти породила ответную ненависть, жертвой которой стал и он сам, и, в большей или меньшей степени, все, вступавшие с ним в соприкосновение.

Даже любовь, которую вызывает к себе Печорин, соседствует с ненавистью: чувство Мери начинается с ненависти («княжна меня решительно ненавидит») и ею же кончается («я вас ненавижу»); Вера говорит, что должна была бы его ненавидеть за причиненные ей страдания, но Печорин понимает, что следствием их была любовь.

То, что в дневниках Байрона было умонастроением, личным чувством, у Лермонтова перерастает в нравственное суждение, воплощенное средствами продуманной стилистической организации материала и настойчиво повторяющихся противопоставлений и параллелей. В автобиографических заметках Байрона организация материала целиком подчинена субъективности авторской исповеди.

В этой особенности своих прозаических сочинений Байрон давал себе ясный отчет. Он справедливо считал, что в поэзии ему легче отрываться от себя и обстоятельств собственной жизни (LJ, p. 150, 16.11.1813). Лермонтов же достиг замечательной объективности в прозе. Сливая объективное начало с лирическим, он создал реалистический психологический роман.

К такому роману стремился уже и Байрон, провозглашая прозу более «почтенным» жанром (LJ, p. 242, 5.10.1816) и выражая твердое намерение в дальнейшем заняться ею (LJ, p. 252, 2.1.1817). Этапом на пути к такому роману стали и погибшие мемуары, и «Журналы и письма», и «Дон-Жуан», связанный с ними единством мысли, настроения и стиля. Десятки буквальных соответствий между поэмой и перепиской Байрона подтверждают их художественную близость. Поэтому при определении значения и новаторства «Героя нашего времени» необходимо сравнивать его с обоими названными произведениями Байрона.

Если от «Журналов и писем» роман Лермонтова отличается своей объективностью, умением взглянуть на героя со стороны, то от «Жуана» его отделяет метод психологического анализа. Несмотря на всеевропейский масштаб поэмы, ее обличительную силу и глубину, в ней нет важнейших примет реалистического произведения — нет диалектики характера (это отчасти удалось Байрону только в автобиографическом жанре «Журналов и писем»), нет последовательного развития его во взаимодействии с окружающей средой. С этой средой Жуан, авантюрист поневоле, связан внешним, формальным образом. Мысль Байрона работала в этом направлении, но не смогла (или не успела) воплотиться вполне. Это ясно из того, что сама среда написана с небывалым блеском и проницательностью — даже портреты в зале Амондевиллей превращаются в «среду»,[18] — с ясным ощущением самых типических черт людей и явлений, с критическим анализом мотивов и по-

[17] Ср. также вопрос Мери: «Вы меня не презираете, не правда ли?» и ответ Печорина: «Я вас не люблю» (VI, 313).

[18] «Don Juan», XIII, 68—70.

lib.pushkinskijdom.ru

буждений. Это ясно и из того, что в замысел Байрона, как пояснил он в одном из писем, входило показать постепенное и губительное действие «света» на героя — и это отчасти намечено в завершенной части романа (не могу согласиться с утверждением, будто в психологическом отношении Жуан равен нулю).[19] Но все это — преимущественно в тенденции.

Герой Байрона полемичен по отношению к оптимистической упрощенности просветительского понимания характера, но он сам еще не стал вполне развившимся характером. Хотя изображение Жуана у Байрона направлено против представления просветителей о неизменности человеческой природы, внутренняя эволюция его скорее упоминается, чем раскрывается. Поэт лишил своего героя внутренней значительности, когда возвысил себя над ним в лирических отступлениях. Объективирование героя привело к его обеднению. Женские образы поэмы либо «идеальны» (Гайдэ, Аврора), либо примитивны (Дуду, герцогиня Фитц-Фольк), либо откровенно карикатурны (Инеса, Гюльбея, Екатерина), либо сочетают черты примитивности и карикатурности как Юлия. Если же появляется интересно задуманный, психологически убедительный образ (Аделина), Байрон тут же чувствует потребность поставить рядом с ней ангела Аврору. Героини Лермонтова гораздо более жизненны

Опираясь на опыт Пушкина, Лермонтов создает сложнейший характер, диалектически гибкий и подвижный, делает его основой психологического романа, предугадывающего дальнейшее направление европейской литературы, — как это было и в романах его старшего современника Стендаля, другого почитателя Байрона.

Героини и герой в его изображении оказываются частью окружающей их действительности, несут в себе ее несовершенства, заключают в себе ее противоречия. «Противопоставляя, как и прежде, выдающуюся личность обществу, Лермонтов впервые подвергает его (героя, — *Н. Д.*) проверке на осколке самой действительности, оценивает его с помощью объективных критериев»,[20] раскрывает общественно-историческую обусловленность и общественно-историческую функцию его характера. Лермонтов не порывает с Байроном, но, усвоив его уроки, занимает по отношению к нему критическую позицию и оставляет его позади. Стиль журнала и повествователя «Дон-Жуана» — это стиль Байрона; стиль Печорина, хотя и близок автору, не вполне выражает его. Иначе не могло бы возникнуть повествование Максима Максимыча.[21]

Одним из важнейших проявлений самостоятельного лермонтовского начала было новое понимание трагического. Оно очевидно и в лирике 1837—41 годов, и в «Герое нашего времени». У Байрона трагическое трактовалось в классицистическом духе. Если он и смешивает комическое с трагическим, как в «Дон-Жуане», то показывает относительность того и другого и тем самым сознательно ослабляет даже самые драматические ситуации. Его высокие трагедии между тем недоступны проникновению «низких» и тем более комических элементов. Причиной гибели героя становится его трагическая вина (так происходит в «Манфреде», «Каине», с одной стороны; в «Марино Фальеро», «Сарданапале» — с другой).

Лермонтов же трагическую коллизию своего романа строит по иным, шекспировским, законам. Прежде всего, высокая трагедия не только разыгрывается на фоне низких обстоятельств, но и в известной степени ими приводится в действие (заговор пьяной шайки Грушницкого, приезд фокусника Апфельбаума). Далее, трагедия героя осложняется тем, что сам он вызывает на протяжении романа колеблющуюся и противоречивую реакцию — от сопереживания до отталкивания. Последнее не стало преобладающим, так как Печорина спасают обаяние ума, ясность критического самопознания и понимание уязвимости своей позиции. Он не может ни обрести исход, удовлетворяющий нравственному чувству, ни вызвать безраздельное сострадание к безысходности своей участи. Точно определяя границы своих духовных возможностей, он без страха и сожаления оценивает безнадежность своего положения, несет бремя его с достоинством, анализирует себя бесстрастно и не ждет никакого снисхождения.

Трагедия Печорина не вытекает ни из одной из традиционных драматических коллизий и определяется не «виной» в классицистическом толковании этого слова, но соотношением между давлением внешних обстоятельств (обреченности на бездействие, ограниченности возможностей, моральной уродливости окружающих) и его личной, нравственной ответственностью за то, что судьба сделала его мучителем и убийцей.

Такая реалистическая и психологическая трактовка трагического не была и не могла быть достоянием Байрона, но она стала достоянием Лермонтова.

---

[19] См.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 146.

[20] Е. Н. Михайлова. Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1. Исследования и материалы, Гослитиздат, М., 1941, стр. 162.

[21] См.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова, стр. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

Она же лежит в основе и многих его лирических стихотворений. Трагичность их подчеркивается почти будничной простотой или иронией. Лермонтов спокойно и холодно говорит о безрадостном союзе с женщиной, заклейменной презрением толпы, и презирает это презрение («Пролестнице», «Договор»); Байрон же сам сожалеет о «дурной славе» своей милой, о ее «позоре» («Когда мы расстались») и в стихах о ней считает необходимой возвышенность тона и фразеологии. У Лермонтова и чувства и слова проще, обыденнее. Бесстрастный рассказ о битве у Валерика, начисто лишенный ораторских вспышек и обличительного гнева, представляет собой такое же новое слово в описании войны, каким до Лермонтова были песни «Дон-Жуана» с их патетическими антимилитаристическими тирадами и изображением войны как дела грязного и гнусного.

Объективируя в образе Печорина байронизм как определенный тип сознания, противопоставляя свою трактовку личности трактовке английского поэта, преодолевая влияние его произведений, Лермонтов создал роман, который принадлежит к иной, более поздней по сравнению с ними стадии литературного развития.

И. В. КАРПОВ

АНТИРЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ НЕЛЕГАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ ЭПОХИ РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРОДНИЧЕСТВА

(ПО СТРАНИЦАМ АРХИВОВ)

Несмотря на возросший в последние десятилетия интерес к революционному народничеству, подпольные произведения народнической поэзии изучены еще недостаточно. Многие из них исчезли вместе с вещественными доказательствами, были сожжены самими авторами или читателями, которые опасались обвинения «в хранении нелегальной литературы». Зачастую бывает очень трудно проследить историю подпольного бытования бесцензурных, в том числе и антиклерикальных, произведений вольной поэзии. Многие из них оказывались в архивах царской охранки вскоре после своего создания, а их авторы — за тюремной решеткой. Немало бесцензурных стихотворений ждет еще своего исследователя в архивохранилищах нашей страны и за рубежом.

Органическую часть нелегальной поэзии революционного народничества составляли атеистические и антиклерикальные поэмы, сказки, стихотворения и песни. Создавались они и революционными народниками, и поэтами общедемократического направления, и в среде учащейся молодежи, испытывавшей симпатии к деятелям освободительной борьбы 70—80-х годов.[1]

Поэты-народники не были профессионалами, зачастую их стихам не хватало художественного совершенства, но эти стихи были беспощадно правдивы, искренни, мужественны и обладали большой силой эмоционального воздействия.

Критикуя полицейские порядки в России, народники выступали против административно-цензурных репрессий, против действий особенно свирепствовавшего «ведомства духовной цензуры». В неопубликованной статье «Духовная цензура на Западе и в России», относящейся ко второй половине 70-х годов, Studiosus (Михаил Филиппов) писал: «...духовная цензура должна быть совершенно отменена, ...принцип полной религиозной свободы должен быть проведен вполне последовательно, ...распространение всех рационалистических, атеистических и раскольничьих книг должно быть совершенно свободно».[2]

Обстановка цензурных гонений нашла отражение в стихотворении И. Н. Грекова «Положение поэта» (20 июля 1883 года):

Положение поэта
Нынче мудрено:
Не пиши ни то, ни это, —
Все запрещено.
. . . . . .
Запнуться о народе —
Попадешь под кнут,
А коснись-ка о свободе,
Так в Сибирь сошлют.

---

[1] Как известно, атрибуция произведений подпольной поэзии представляет значительную трудность, поэтому мы публикуем ряд стихотворений неустановленных авторов. Кроме того, в связи с тем, что после 1935 года у нас не издавалось специальных библиографических работ по истории вольной русской поэзии, не исключено, что нами допущена какая-либо неточность при аттестации отдельных антиклерикальных стихотворений как ранее не публиковавшихся.

[2] Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ш. Бильбасов. Г. 76, л. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

И осталося поэту
В наши скорбны дни
Петь одну лишь песню эту:
«Бог Царя храни».[3]

Нелегальной поэзии народников противостояла реакционная пресса монархистов и клерикалов, творчество поэтов охранительного лагеря литературы. Последние выступали не только в печати. Зачастую они заполняли страницы семейных альбомов и стихотворных тетрадей, их голос звучал на парадных обедах, во время застольных бесед в светских гостиных и салонах. В интимной обстановке напуганный революционной борьбой мещанин давал волю своей мстительной злобе, клеветал на революционеров, уповал на волю бога и «белого царя».

Представляет интерес стихотворное откровение автора «Этюдов в стихах» (70-е годы), обращенное с «увещевательной» целью к какой-то девушке, увлекавшейся передовыми идеями своего времени. Некто З. Г. В. в стихотворении «Подруге поэту» (так в рукописи, — *Н. К.*), вошедшем в «Этюды...», пытается отвлечь девушку от «вымыслов пустых», т. е. освободительных идей, а заодно и трактует — в духе теории «чистого искусства» — вопрос о назначении поэта:

Поймешь ты, что придет свобода
В России мирным лишь путем,
Согласьем власти и народа,
А не насильем и мечом.
Поймешь дух русского народа,
Поймешь, что лучшая пора
Идет спокойным ровным ходом,
Что мы стоим перед восходом,
Что занимается заря
Святого равенства народа
Под властью Белого Царя.

. . . . . .
Поэт не должен поднимать
Всю грязь и муть людского горя
Из бездны жизненного моря,
Страстей народных разжигать
Бесплодным льстивым
состраданьем,
Кровавой песней осквернять
Свое святое дарованье.[4]

Подобного рода стихи — свидетельство ожесточенной борьбы двух культур в русской поэзии эпохи революционного народничества.

Если теологи и представители «духовной» поэзии писали о предустановленной богом гармонии, о разумности всего, что вышло из рук создателя вселенной, то мировоззрению и творчеству поэтов-народников было свойственно неприятие пореформенной действительности, правдивый показ социальных контрастов и ужасов жизни. Интересны признания молодых демократов в их дневниках и записных книжках. Вот лишь один пример. Разночинец, окончивший гимназию с золотой медалью, переводчик и репетитор, двадцатилетний московский студент, участник кружка чайковцев Иван Александрович Богданов был обвинен властями в «распространении нелегальной литературы». Он писал стихи и вел дневник, отобранный у него при обыске. В июле 1873 года Богданов пишет в дневнике: «В самом деле, наша страна чрезвычайно походит на груду бирюлек: тут есть и крест, и идол, и топор, веревка и корона со скипетром и державой. есть община и губернское правление, дума и III отделение собственной его величества канцелярии, протопоп Аввакум, Посошков и Иаков Ростовцев».[5]

Демократически настроенные люди писали о недородах в голодающих губерниях, о «раскрестьянивании крестьянства» и «бесхлебье», о бесправии и невежестве народных масс, о муках революционеров, «заживо погребенных» в одиночных камерах тюрем, «в тиши гробовой казематов» (Ф. Даннсенберг).

Эти мысли и настроения находили свое преломление в письмах, статьях, прокламациях и произведениях нелегальной поэзии. В рукописном стихотворном отрывке 70-х годов читаем:

Безгласны люди. От Китая
До стен недвижного Кремля,
Под диким гнетом изнывая,
Томится русская земля.
. . . . . .
Кругом надсмотрщики, глупцы,
Рабы, нахалы, подлецы,
Попы, мундиры голубые,
Да плеть, да ссылка, да штыки...[6]

---

[3] ЦГАЛИ, ф. 1336, Коллекция альбомов, оп. 1, ед. хр. 18, лл. 38 об., 39, 39 об.
[4] Там же, ф. 1346, Коллекция стихотворений, оп. 1, ед. хр. 505, л. 120—120 об.
[5] ЦГИА, ф. 1410, Вещественные доказательства к делам Министерства юстиции (Коллекция), оп. 1, 1874 г., ед. хр. 59, л. 13 об.
[6] ЦГАОР, ф. 112-ОППС (Особого присутствия Правительствующего Сената), оп. 2, ед. хр. 1579, л. 2 об. (Из вещественных доказательств Монстровых В. Н. и И. П.).

lib.pushkinskijdom.ru

Особенно мрачны картины действительности в стихотворениях, созданных в период реакции 80-х годов, когда обыватель был озабочен сохранением своих «шкурных интересов» (Салтыков-Щедрин). О разгуле реакции пишет в черновом наброске стихотворения «Среди мрака непроглядного...» отставной поручик, поэт-народник, будущий шлиссельбуржец М. Ф. Лаговский:

Стихло слово благородное,
Слово правды и любви.
Душит деспот все свободное
В казематах да в крови.
И под этим-то давлением,
Щедрым так на ссылку, казнь,
Смолкли честные стремления,
Развилась шкуробоязнь.[7]

Подпольный гектографированный журнал «Студенчество» дает суровую оценку современности в стихотворении «Тяжелый век для русского народа...» (80-е годы):

Тяжелый век для русского народа,
Позорный век насилья и меча:
Погибла честь, и разум, и свобода
Под топором владыки-палача.
. . . . . .
Среди пиров и праздных наслаждений
Ликует ложь, насилие и лесть,
Но в глубине растущих поколений
Уже встает сознание и месть.[8]

Революционные народники осуждали инертность и пассивность интеллигенции и народных масс. Их тревожило, что народ не борется, а спит «сном непробудным, словно в сказке богатырь заколдованный».[9] «Обезличенный холопством, Спит глубоко край родной...» — писал П. Ф. Якубович в стихотворении, посвященном памяти Тараса Шевченко.[10] О «дремоте», «храпе», «отупенье в головах» русского общества пишет (не позже 1877 года) и неизвестный автор стихотворной сатиры «Сон»:

Россия спит. Ее сыны
Сопят под веяньем дремоты
И видят все о прошлом сны,
И просыпаться нет охоты.
Уснула жизнь и ей под стать
Внесли в науку усыпленье;
Впросонках корчится печать,
И спит общественное мненье.
Заснул министров комитет —
Храпит в развод на разны тоны...
Спит государственный совет
И грезит, что творит законы.

Давно спит дворник у ворот,
Вот полицейский засыпает...
И даже говорит народ,
Что сам «он» в Гатчине зевает.[11]
Ведь отупенье в головах
Доведено до нужной нормы —
Все в сапогах, все в боровах —
Какие ж нам еще реформы!
И спим и слышим мы
сквозь сон
Порой, взамен живого слова,
Победоносцева канон
Да бред горячечный Каткова.[12]

В подпольных произведениях народников осуждалась рабская психология, мораль покорности, долготерпения и смирения. В народнической пропагандистской брошюре «Все люди должны быть равны» отмечалось: «Народ молчит и позволяет злодеям мучить себя и детей своих... Все обманывают и обирают народ, а он молчит и покоряется».[13] Член Исполнительного комитета партии «Народная воля» А. Д. Михайлов в одном из писем к товарищам-народовольцам выразил надежду на то, что «постыдное вековое холопство земли русской сменится гражданской свободой».[14] Ближайшей задачей народовольцев было разбить «тысячелетний институт деспотизма».[15]

---

[7] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1885 г., ед. хр. 517, л. 29 об.
[8] Там же, 1884 г., ед. хр. 494, л. 29.
[9] Сказка о четырех братьях. СПб.. 1885, стр. 30.
[10] «Русская литература», 1967, № 3. стр. 194.
[11] Сам «он» — Александр III.
[12] ГПБ, ш. Бпльбасов, к. 17, № 34, лл. 3—4.
[13] Цит. по статье В. Ф. Захариной «Революционная пропагандистская литература 70-х годов XIX в.» («Исторические записки», т. 71, 1962, стр. 93).
[14] Цит. по: А. П. Прибылева-Корба и В. Н. Фигнер. А. Д. Михайлов. Л.—М., 1925, стр. 206.
[15] «Народная воля», 1880, № 3, 1 января.

lib.pushkinskijdom.ru

По рукам семидесятников в списках ходил анонимный текст революционной песни «Друзья, защитники свободы!..», созданной, по-видимому, уже после периода «хождения в народ», когда участники освободительного движения переходили к террористическим методам борьбы:

Друзья, защитники свободы!
Для вас ударил славный час.
Вы, притеснители народа!
К ответу призываем вас...

Смотрите! Села в разорены.
Мужик, ограбленный кругом,
Томится, стонет под ярмом,
И ждет от нас он избавленья.

К оружию! Ратники!
Построимся в полки!
Вперед! На царские штыки! [16]

Четкий, маршеобразный ритм песни был порожден энергией негодования против «притеснителей народа», ощущением близости революции, жаждою борьбы

Интеллигенты-разночинцы славили не смирение перед волей бога, а смелый и гордый протест поднявшихся на борьбу людей. Свобода и разум — враги бога тирана. Именно таков смысл атеистического четверостишия (1875) студента Николая Васильева:

Тиран! Ничто гроза небес
Перед грозой расторгнутых оков.
Ничто поток, срывающий утес,
Перед толпой проснувшихся умов.[17]

Суровые условия жизни и борьбы народников породили революционную этику; героизм стал будничной нормой их поведения. Страстно любя жизнь, человека, земной мир, народники выработали идеал аскета-революционера. В. Н. Фигнер вспоминала: «Перовская согласно идеалам нашей эпохи была великой аскеткой».[18] Аскетизм деятелей народничества был аскетизмом «рахметовского» типа. Можно почувствовать идейную перекличку между романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и стихотворением И. А. Богданова «Ты меня любишь? Прекрасно!..» (1874). включенным в тетрадь, отобранную при обыске:

Ты меня любишь? Прекрасно!..
Но не забудь, что опасна
Эта любовь для тебя! —

Я — *пролетарий* бессильный;
Может быть, заступ могильный
Только присыпит меня.

Сила моя — небольшая,
Но и она, дорогая,
К горю меня приведет.

Дверь *рудников* и *заводов*,
Дверь *крепостей* и *острогов*
Мне широко отопрет...[19]

Народники, как и «шестидесятники», выступали поборниками женской эмансипации. Они подвергали критике бесчеловечный характер церковных установлений и обычаев, ставящих женщину в неравное положение с мужчиной. Так, Иван Богданов писал в упомянутом выше дневнике: «...до сих пор грешны мы в первородном грехе насилия над свободой личности человека, в грехе деспотизма в области государства, религии, брака и семейных отношений».[20]

Семейным отношениям посвящено стихотворение неустановленного автора «С китайского» (начало 70-х годов):

В Китае закопы чудовищно строги,
Но судьи лишь могут мирить —
Однажды связали супружеством боги,
Супругов нельзя разводить!..

[16] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 342, л. 1.
[17] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1877 г., ед. хр. 117, л. 172 об.
[18] Вера Фигнер. Запечатленный труд, т. I. Изд. «Мысль», М., 1964, стр. 278.
[19] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1874 г., ед. хр. 59, л. 29.
[20] Там же, л. 13 об.

lib.pushkinskijdom.ru

Терпите, кляните и мучьте друг друга.
Законов для вас не менять!
В Китае всегда виновата супруга,
За мужа не грех пострадать.[21]

Читатель понимал, что речь идет о порядках в России, освященных православной церковью. Текст стихотворения был зачеркнут цензором С.-Петербургского цензурного комитета и не допущен к печати.

* * *

Отношение народников к религии, к использованию библейских текстов в пропагандистских целях было противоречивым. Среди народников в середине 70-х годов шли споры, «дозволительно ли пользоваться религиозным фанатизмом народных масс как средством для пропаганды».[22] «Революционеры шли в народ с проповедью социализма. Но эта проповедь столкнулась с глубокой религиозной верой крестьянства, которая стала серьезным препятствием к достижению намеченной пропагандистами цели».[23] Приноравливаясь к понятиям патриархально настроенных крестьян, народники нередко прибегали к евангельской фразеологии в своих прокламациях и произведениях агитационной поэзии. Однако большинство народников — на всех этапах революционной деятельности — было атеистами.

Так, в программе славянской секции Интернационала, куда входили и народники, было записано (1872): «Славянская секция, исповедуя материализм и атеизм, будет бороться против всех родов богослужения..., будет стараться уничтожить идею божества...»[24] Атеистическое отрицание религии и идеи бога звучит в программах, прокламациях, показаниях, письмах, в публицистических и художественных произведениях народников. Каждое новое слово и новая книга рассматривались ими «под углом зрения... воинствующего атеизма».[25]

Народник Н. Козлов внес в свою записную книжку интереснейшие атеистические рассуждения. Подвергнув резкой критике богословие и идею существования бога, он пришел к выводу: «Нужно уничтожить религию, власть и собственность. Заменить веру наукой, а божеское правосудие справедливостью».[26]

Молодые люди обрушивали свою критику на систему религиозного образования в светской и духовной школе. Алексей Комов писал из Петербурга (в первой половине 70-х годов) своей сестре Авдотье: «...учись следующему: арифметику, грамматику, географию, историю и *по необходимости* (для экзамена) закон божий».[27] Проучившийся в Архангельской духовной семинарии 8 лет Иван Денежников записывает в своем дневнике (1874): «О, распроклятая жизнь моя! Что мне делать? Как мне выйти из того положения, в которое я поставлен?.. Как же я буду учиться тем предметам, от которых, я знаю, что пользы мне не будет никакой? Как же я буду зубрить гр‹ческий›, лат‹инский›, Библию и т. п. чушь, когда они мне вовсе не нужны, и о бесполезности толкуют все люди ученые и добросовестные? Сколько времени уходит у меня даром, боже мой! Вся молодость! Все мои цветущие силы, все порывы молодости моей должны погибнуть бесследно».[28]

Отрицая официальную религию и бога, народники и сочувствующая им радикальная молодежь искали своего «бога», вырабатывали «новую веру», лишенную мистического содержания. Вслед за Герценом народники хотели утвердить «земную религию» социализма. В понятие «бог», «вера» они зачастую вкладывали позитивное общественно-философское содержание. Участник «хождения в народ» Степняк-Кравчинский писал об идеалах пропагандиста: «Социализм был его верой, народ — его божеством».[29] Якубович воспевал «бога свободы».

Несмотря на наличие индивидуальных оттенков в антиклерикальных произведениях народников, можно найти общее в их творчестве: это — решительное отрицание мистической идеи бога, религии, образа жизни и образа мыслей духовенства. Все крупнейшие поэты революционного народничества (Некрасов, Якубо-

---

[21] Там же, ф. 777, СПб. цензурного комитета, оп. 25, 1871 г., ед. хр. 478, л. 6 об.

[22] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 402.

[23] Б. С. Итенберг. Движение революционного народничества. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 349.

[24] М. А. Бакунин. Речи и воззвания. Изд. И. Г. Балашова, 1906, стр. 269.

[25] Н. С. Русанов. На родине. М., 1931, стр. 86.

[26] Революционное народничество..., т. I, стр. 171.

[27] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, ед. хр. 390, л. 214 об.

[28] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1875 г., ед. хр. 62, л. 28—28 об.

[29] С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 388.

lib.pushkinskijdom.ru

вич, Морозов, Лавров, Синегуб. Волховской) были атеистами. «Нерв» их творчества — вера в человека и в «святую борьбу» за его свободу и земное счастье. Вербовчанин (С. Синегуб) славил «святую личность человека». В. Н. Фигнер писала: «... основа жизни — вера в людей...» [30]

Во многих стихотворениях народников подвергались критике бог и его святые, духовенство, институт православной церкви. Восемнадцатилетний юноша Николай Васильев писал в своей пятой рукописной тетради (1875), отобранной у него при обыске:

Жизнью этой недоволен,
К будущему хладнокровен,
Рассчитался с богом я.[31]

Несколько замечаний об Н. В. Васильеве и его колоритных антирелигиозных стихотворениях. Сын действительного статского советника, профессора Петербургского университета и дочери ректора Казанского университета. Николай Васильев окончил гимназию и стал студентом Ново-Александровского земледельческого института (Люблинская губерния). Здесь он читал товарищам запрещенные книги, выписывал нелегальную литературу.

На квартире студента был произведен жандармский обыск. Н. Васильев живо описал в своих воспоминаниях сцену обыска и изъятия у него запрещенных книг и рукописных тетрадей с нелегальными стихотворениями:

«— Ах, „Вперед", — обрадовался жандармский полковник, — а вон опять еще книжечки, которые нам нужны...

Как знаток своего сыскного дела, он быстро оглядел поле своей деятельности, смекнул, что жатва будет обильная, и приказал жандарму принести мешок. Он... начал систематически шарить, нюхать и бросать в мешок все запрещенное и казавшееся ему подозрительным». Далее автор вспоминал: «И мои злополучные тетради с собственными стихотворениями отправились в мешок... А я глядел на все это и подумывал про себя: чорт возьми! Мне здорово влетит! Неприятная это история!» [32]

Николай Васильев не зря беспокоился во время изъятия рукописей за свою судьбу. В 1875 году он внес в свою атеистическую тетрадь цикл стихотворений под названием «Песни божественные», с иронически звучащим эпиграфом: «Господу нашему Иисусу Христу сыну божьему с благоговением посвящает составитель.

Иисус Христос сладчайший,
Прими ничтожный дар сей!» [33]

Включенные в этот цикл стихотворения говорят об отсутствии и тени уважения к религии и ее догматам со стороны демократически настроенного юношества 70-х годов.

Церковные публицисты писали о прогрессивной роли христианского гуманизма, о религии как источнике нравственности. Демократически настроенная молодежь не верила в гуманизм религии. Студент Г. Б. в письме от 2 декабря 1879 года к М. М. Савинскому пересказал суть беседы студентов Петровской земледельческой академии о роли религии в жизни общества: «Говорили, что нужно отделять гуманность и нравственность от религии. Современный гуманизм развился вне влияния христианства; он есть плод критической мысли XVIII века и просвещающего действия науки. Современная религия есть, к несчастью, лишь пустая обрядность, держащаяся на рутине».[34]

Мысли молодежи об антигуманистической сущности религии, стремившейся примирить жертвы с их палачами, находили отзвук и в подпольной поэзии. Так, в рукописную тетрадь А. И. Скребницкого «Стихотворения, вызванные политическим процессом в марте 1877 года», вошло замечательное стихотворение «Христос воскрес!.. Гром крепостных орудий...» (1877). Вот его текст:

Христос воскрес!.. Гром крепостных орудий
Дает нам знать о радости небес...
Сомнений нет: бог узников, бог судей,
Бог равенства воистину воскрес!

---

[30] Вера Фигнер. Запечатленный труд, т. I, стр. 369.

[31] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1877 г., ед. хр. 117, л. 170 об.

[32] Н. В. Васильев. В семидесятые годы. Изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1931, стр. 29 и 30. Позже мешок с книгами и рукописями Васильева был доставлен в III Отделение. Васильев был осужден и сослан на север за участие в деятельности землевольцев (вел пропаганду среди рабочих). Бежал за границу, стал социал-демократом, политическим эмигрантом, был близок к Г. В. Плеханову (см. цит. книгу, стр. 3).

[33] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1877 г., ед. хр. 117, л. 157.

[34] ЦГАОР, ф. 109 — III Отделения, Секр. архив, оп. 1, ед. хр. 1616, л. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

И для рабов, и для могучих света —
Для всех равно — грохочет барабан,
Всех требуя для братского привета:
Иди на пир — кто зван и кто не зван...

Повсюду мир, любовь и ликованье!..
Вот к узнику приходят палачи —
И раздалось горячее лобзанье...
Но вот ушли — и щелкнули ключи...

Волшебный хор: и песни ликованья,
И пушек гром, и звон колоколов,
И громкий смех, и тихие рыданья,
Голодный стон, бряцанья кандалов...

Куда бежать, куда бежать отсюда?..
Куда уйти от злобы и тоски?..
Ведь мне в глаза хохочет здесь Иуда
И с гордостью считает пятаки!

25 марта 77 [35]

Стихотворение это, являющееся откликом на процесс 50-ти, написано в жанре социально-философской элегии. В основе его лежит мысль о лживом, насквозь лицемерном характере христианской морали. В пасхальный день палачи, верные «христианской традиции», готовы горячо облобызать свои жертвы, проявив показную добродетель и набожность. Христос в стихотворении — бог, несущий людям страдания, голод и заточение. Образ Иуды напоминает читателю о современных автору иудах-предателях, получающих рубли и «пятаки» за доносы на революционеров.

Обличая бога и его «помощников», подпольная поэзия народников опиралась на современный антиклерикальный фольклор.

Николай Васильев начерно записал «анекдот для характеристики русской религиозности» [36] и на основе его создал стихотворную сатирическую легенду (1875), текст которой приводим ниже:

Николай Чудотворец и рыбак

(Истинное происшествие)

Ловит рыбку мужик и горюет, ловя:
Только даром труды пропадают,
Пять раз невод кидал — и плотвы-то ведь нет,
Только корми [37] одни попадают!

«О святой чудотворец! Св‹ятой› Николай!
Помоги мне! — бормочет старик. —
Видишь ты, как я гол, дома нет ни гроша,
А совсем расхудился ботник».

Николай Чудотворец в то время в раю
Возлежал, от безделья тоскуя.
Услыхал он моленья рыбачьи, и вот
Он подумал: ему помогу я.

Тащит невод старик. «Чудотворец помог.
Невод рыбой полнехонек-полон.
Только б вытянуть! Грош зашибу не один,
И хозяйство поправлю, и челн!

Тяжело — рыбы много; вишь, плещет она!
(То-то баба уже будет рада).
Эх, святой чудотворец, седой ты дурак!
Так-то вас и обманывать надо!»

---

[35] ГПБ, F XVII, № 114 (Скребницкий А. И.), лл. 18 об.—19.

[36] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1877 г., ед. хр. 117, л. 236 об.

[37] Корми (в Каз‹анской› губ. Св‹ияжского› уезда) — так называются снесенные водой коряги во время весны. (*Примеч. автора стихотворения*).

lib.pushkinskijdom.ru

Услыхал Чудотворец, наморщил лицо
И сказал, рассердясь: «Чортов сын!
Я тебе же помог, ты меня же ругать.
Так вот съешь же ты масляный блин!»

Чудотворной рукою он невод дерет.
Рыба прочь, невод легок. Рыбак
Изумился сначала, затылок чеснул,
И плачевно взмолился он так:

«Эх, христов человек! Эх, святой Николай!
Пошутить-то нельзя уж с тобой.
Ну, хоть рыбу б отнял, а то невод продрал.
Расходился ты, как становой!» [38]

В стихотворении слышны отголоски народной антирелигиозной сатиры, мужицкой издевки над верой в святых. Разговорно-бытовые слова и элементы бранного просторечия свойственны речи не только рыбака, но и «чудотворца», что снимает с последнего какой-либо налет святости.

* * *

Трудные поиски социальных идеалов, нравственных критериев жизни, доступных форм революционной пропаганды приводили народников к евангелию. К нему обращались С. Кравчинский, Д. Рогачев, П. Кукин и другие, пытаясь использовать содержащиеся в евангелии элементы общечеловеческой морали и «христианского социализма».

Народники говорили о Христе как о первом проповеднике социалистических идеалов свободы, братства и равенства. При этом они отвергали ортодоксальные положения евангелия, догматическое учение о Христе как богочеловеке, мистическое толкование божественной сущности «мессии». В дневнике «Пропащий человек» (1870) пятнадцатилетний поэт-гимназист Александр Алеев приводит рассуждения своего дяди, который говорил, что «и бога нету, и ведьм и чертей не бывало; что Иисус Христос простой человек, что древние поступили преглупо, что так горячо приняли к сердцу его божественное происхождение».[39] Бывший учащийся Черниговской духовной семинарии Егор Имшенецкий на дознании привел слова бывшего студента Киевского университета пропагандиста Александрова, который призывал семинаристов покинуть семинарию и идти в народ. Александров говорил, что «Христос проповедовал: равенство, братство; любовь к ближнему, как к самому себе... Говорил, что каждый честный человек обязан заботить‹ся› не об одном своем счастье. но и о счастье других... обязан содействовать приближению этого времени».[40]

Некоторые выдающиеся деятели революционно-народнического движения признавали историческое существование Христа — проповедника демократических идеалов. Андрей Желябов заявил на судебном процессе (1881): «...православие отрицаю, хотя сущность учения Иисуса Христа признаю».[41] В молодые годы Вера Фигнер находилась «под обаянием образа Христа, во имя идеи претерпевшего оскорбления, страдания и смерть»; для нее жизнь Христа была «образцом самоотверженной любви».[42]

Пропагандистская трактовка народниками смысла деятельности Христа отразилась и в их поэтическом творчестве (П. Л. Лавров — «Русскому народу», 1854; Н. А. Некрасов — «Н. Г. Чернышевский», 1874; П. Я. Якубович — «Учитель», 1880). В ряде стихотворений тема человеческих страданий раскрывается как тема мук распинаемого Христа. Таково содержание стихотворения Марии Костырко-Стоцкой «Безумная» (1883):

Мама, скучно мне! сердце терзается,
Неотступная давит мечта:
Мне, родная, давно представляется,
Что везде распинают Христа.
. . . . . .
Гибнет Он средь людского страдания,
Средь злодейств и нечистых страстей;
Заушенья Ему, оплевания,
Поруганья летят от людей!..

[38] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1877 г., ед. хр. 117, лл. 173, 173 об., 174.
[39] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 344, л. 5—5 об.
[40] Там же, оп. 1, ед. хр. 330 (2), л. 140 об.
[41] Процесс 1 марта 1881 года. СПб., 1906, стр. 6.
[42] Вера Фигнер, Полное собрание сочинений в семи томах, т. II, М., 1932, стр. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

О, в какую пустыню далекую
Мне от вашего света бежать?
Где забыть свою пытку жестокую?
Где же крови и слез не видать? [43]

В стихотворениях поэтов-демократов звучит мысль, что если бы сейчас пришел на землю мученик за свободу людей — Христос, его бы вновь распяли, или заключили в тюрьму, или отправили бы в ссылку. Эта идея проводится в стихотворении В. Р. Щиглева «Тебя, великий человек...»:

И если б ты теперь пришел
Любви с свободными словами, —
Слетели б розы и к кресту
Ты б снова был прибит гвоздями.[44]

Она выражена и в стихотворении неустановленного автора «Мы все живем во имя бога» (1872):

И много лет назад и ныне,
В угоду действуя святыне,
Казнил он (человек, — *Н. К.*) смертию креста
Его спасавшего Христа.
Но ежели, явясь в народе,
О братстве, равенстве, свободе
И о божественной надежде
На жизнь грядущую, как прежде,
Теперь учение б принес,
О, мы б ему не дали спуску:
Тотчас упрятали б в кутузки,
И постарался б прокурор
Состряпать грозный приговор.
Хоть осудили б не на крест,
А просто вдаль от здешних мест —
В Сибирь, на каторгу, в острог,
Нас обвинить никто б не мог,
Что осудили слишком строго:
Судили мы во имя бога.[45]

* * *

В документах народнического движения, во многих художественных произведениях народников выражено безоговорочное осуждение церкви и духовенства. В православной церкви и «священном сословии» революционные народники видели своих заклятых врагов, пособников «властей, от бога поставленных». Архангельский семинарист И. А. Денежников в набросках для рукописного журнала «Развитие» писал в 1874 году: «Надо... осуществить будущее в настоящем, бороться всеми силами единодушно, энергично против трех главных, сильных врагов: государства, собственности и церкви».[46]

В народнический рукописный журнал (название не обозначено, 1874 год) было включено стихотворение неизвестного автора, готовившегося к «хождению в народ». Оно начиналось призывом:

Тихо, без шуму по селам пойдем,
Сольемся с народом и счастье найдем.
Тогда уничтожим проклятое панство,
Попов, кулаков, и царей, и дворянство.[47]

Объектами критики в бесцензурной поэзии демократического поколения 70—80-х годов, наряду с темным бытом «духовных особ», становились православно-церковные обычаи, обряды, праздники. Пародировались церковные гимны, обряды крещения, свадьбы и похорон. Так, опираясь на традиции и сюжетику народной сатирической сказки («Похороны козла»), гимназист Александр Алеев пишет в начале 70-х годов большое стихотворение «Похороны собаки. (Действительное про-

[43] ЦГАЛИ, ф. 1346, Коллекция стихотворений, оп. 4, ед. хр. 49, лл. 149, 151.
[44] ЦГАОР, Коллекция нелегальных изданий, № 4106, стр. 10. Стихотворение вошло в нелегальный литографированный сборник (указано Е. Г. Бушканцем).
[45] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 9142, л. 2—2 об.
[46] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1875 г., ед. хр. 62, л. 42 об.
[47] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 468, л. 12.

lib.pushkinskijdom.ru

исшествие)». Здесь в неприглядном виде предстают помещик и сельский пастырь — пьянчуга, хоронящий по приказу дворянина сдохшую собаку:

Уперся поп: религии законы
Не позволяют мопса хоронить,
Читать над ним евангелье святое
И мопса словом божьим чтить.
Но не смиряет это дворянина.
Священнику он нагло говорит:
— Я за тебя отвечу — и дарит
Его *боярскою святыней.*
Смирился поп. Ведь толстый кошелек
И совести заткнет большую глотку.
И взялся падшего бульдога хоронить
Святейший поп, а чтоб затмить тревогу
Своей души, глотает жадно водку,
Молился потихоньку богу.
Когда ж настало время хоронить,
Оставил пить
И сиплым голосом начáл бульдога чтить
И погребен был точно человек
Великий сей бульдог, но грех
Такой его преосвященство слышит
И бедному священнику так пишет:
«О сотворивый велий грех, приди,
Приди ко мне за ся ответ принесть.
Я не могу такое буйство снесть
В моей смиренной пастве!..»

Помещик-самодур, благодарный попу за похороны любимого Полкана, дает священнику двадцать тысяч рублей, а «святой отец», прикарманив пять тысяч, спешит вручить владыке остальные деньги, говоря о собаке:

«Уж умная была она такая,
И понимала догмы христианства,
И чтила вас, как церкови начало,
И вам, сдыхая, завещала
Вот эти деньги!» — и дает ему
С деньгами он шелкóвую суму.
— Так как же смел ты, дерзостный дурак, —
Воскликнул тут его преосвященство, —
Меня и все мое святое духовенство
Ее похоронить не вызвать?..[48]

Поп получает удар кулаком в спину и — «лобызает» ноги владыки... Юный автор стихотворения (ему было 15—16 лет!) не сумел справиться должным образом со своей художественной задачей, но ему нельзя отказать в остроумии, в умении творчески осмыслить и передать антиклерикальный сюжет народной сказки.

В вещественных доказательствах привлеченного к дознанию народника Н. Э. Спенглера оказалась стихотворная тетрадь, исполосованная вдоль и поперек бритвой: вероятно, в последние минуты перед обыском Николай Спенглер изрезал тетрадь — в надежде, что жандармы ее не смогут прочесть. Но куски листов сшили белыми нитками. В тетрадь вошли вольнодумные (в том числе и антирелигиозные) произведения подпольной поэзии и среди них — длинное стихотворение «Крещение» (1873). Приводим отрывки из него:

. . . . . .
Пусть бог его будет не бог Моисея,
Губитель детей фараона,
Чрез трупы народов ведущий еврея,
Ревнивый хранитель закона...
Не бог слез, молитвы, поста, усыпленья,
Надежды на мир за могилой,
Отвергнувший страсти, бог, чуждый движенья,
Не знающий разума силы...
Пускай перед идолом он не преклонит
Безумно во прахе колена...

[48] Там же, ед. хр. 345, лл. 9—9 об., 10.

lib.pushkinskijdom.ru

Пусть веру в кумиры из сердца изгонит
И душу исторгнет из плена.
. . . . . .
Во имя Христа, в мир пришедшего сына,
Свершившего долг свой священный,
Пусть долг человека и долг гражданина
Исполнит он, в мире рожденный.
Пусть истины слово он людям вещает,
Пускай обличит фарисея,
Пусть слабых поднимет, слепых просвещает,
Пусть станет пред суд не бледнея.
. . . . . .
Во имя предвечного Духа Святого
Пусть верит он в дух человека,
В могущество разума, знанья живого,
В науку грядущего века.
. . . . . .
Пусть бог его будет бог истины вечной,
Прекрасного бог и благого,
Закон неизменный и дух бесконечный,
Живой среди мира живого,
Бог теплого чувства, бог ясного знания,
Бог доблести, долга и чести,
Живой в нашей страсти, в сомненьи, в желании,
Бог, чуждый молитве и лести...[49]

«Бог» в этом стихотворении, по существу, — воплощение социальных и нравственных идеалов народников. Автор использует «высокую» лексику и фразеологию («Долг гражданина исполнит», «верит он в дух человека» и т. п.), что определяется мыслью о великом назначении человека на земле. В стихотворении ощущается влияние романтически возвышенного стиля, героической патетики и в то же время — некоторой рационалистичности, публицистической рассудочности, свойственных поэзии революционного народничества.

* * *

Не все из рассмотренных нами нелегальных произведений атеистической поэзии имеют художественную ценность, но они интересны как искреннее выражение мыслей и переживаний молодого поколения. Среди авторов антиклерикальных произведений могли быть, по словам Н. П. Огарева, «люди, которые взялись за стих на один раз».[50]

В большинстве публикуемых стихотворений нет призывов к революционной борьбе, столь характерных для боевой агитационной поэзии народников. Они окрашены в элегически-скорбные тона; в них звучит интонация философско-поэтического раздумья, создается образ лирического героя, размышляющего о смысле и цели жизни, о трагическом положении личности и народа.

Авторы противорелигиозных и антицерковных произведений зачастую обращаются к библейским темам и образам, к евангельской лексике и фразеологии. Исследователи (С. А. Рейсер, А. И. Никитина и другие) уже обращали внимание на излюбленный поэтами народнического лагеря эпитет «святой» (святые — идеалы, правда, свобода, борьба, труд и т. д.), который, как и другие подобные ему изобразительные средства языка, являлся в бесцензурной поэтической речи символом свободолюбивых понятий. К «священной» лексике часто обращался Якубович. В его стихотворениях мы встретим: «хоругви мятежа», «пыл священный», «святые страдальцы свободы» (декабристы), «бог правды» и т. д. Церковнославянская лексика в большинстве случаев придавала поэтической речи романтическую торжественность, возвышенность.

В бумагах привлекавшегося к дознанию студента Казанского университета И. И. Овчинникова хранится стихотворение «Накануне казни» (1884), в котором приговоренный к смерти революционер, не склонивший головы ни перед миром «лжи и насилия», ни перед «богом тиранов», мысленно обращается в последние часы жизни к матери:

Душу, за мир. за людей, изболевшихся
Вечной незримой тяжелой тоской,
Столько страдавшую, столько терпевшую,
В час мой последний, о мать, успокой!

---

[49] Там же, ед. хр. 2225, лл. 2, 2 об., 3, 3 об., 4.
[50] Русская потаенная литература XIX столетия. Лондон, 1861, стр. 1X.

lib.pushkinskijdom.ru

Богу корысти, неправды, нечестия,
Богу тиранов твой сын не служил,
Делу святому народного счастия
Он безвозвратно себя посвятил.
Матушка, сын твой дорогой тернистою
Крест свой тяжелый без страха понес...
. . . . . .
Радуйся, матушка, заповедь новую
Свято твой сын до конца совершил.
Честно и кончил борьбу он суровую —
Душу свою за других положил.[51]

В стихотворении ощущается сильное влияние некрасовской стилевой манеры. В то же время оно интересно настойчивым обращением автора к церковнославянской лексике, придающей речи героя вольнолюбивый пафос, трагический колорит и особую одухотворенность («Делу святому народного счастия»; «дорогой тернистою... крест свой... понес»; «заповедь новую... до конца совершил» и т. п.).

Использование в творчестве поэтов народничества евангельских тем, образов и сюжетов — свидетельство известной ограниченности их просветительской мысли. Но справедливости ради отметим, что наполнение традиционных библейских образов новым гуманным, демократическим и свободолюбивым содержанием сыграло свою положительную роль в пропаганде революционных демократов 70—80-х годов.

Большинство приведенных выше стихотворений было создано в расчете не на безграмотную крестьянскую массу, а на разночинную молодежь, интеллигентного читателя. Эти стихотворения являются памятниками и общественно-философской мысли, и нелегальной поэзии. В них правдиво запечатлены философские раздумья и настроения молодежи на втором этапе развития освободительного движения в России. Традиции антирелигиозной поэзии народников продолжили пролетарские поэты 90-х годов XIX—начала XX века (А. Богданов, Е. Тарасов, А. Коц, И. Привалов, Е. Нечаев и другие).

Самоотверженная борьба народников против самодержавия и православной инквизиции в России, их подпольное поэтическое слово не пропали бесследно. В песне народников «Смело, друзья, не теряйте...» (начало 70-х годов) была выражена вера в то, что их дело будет жить в благодарной памяти грядущих поколений:

День искупленья настанет,
Гимн нам народ пропоет,
Нас со слезою вспомянет,
К нам на могилу придет.

Это историческое предвидение сбылось в нашу советскую эпоху.

С. Б. МИХАЙЛОВА

Н. ЗЛАТОВРАТСКИЙ И Л. ТОЛСТОЙ

(ИДЕЙНЫЕ ИСКАНИЯ Н. Н. ЗЛАТОВРАТСКОГО В 80-е ГОДЫ)

Философское учение Л. Н. Толстого оказало значительное влияние на идейные настроения русского общества конца 80-х годов, вызвав к жизни не только ярых противников, отрицавших самые основы проповеди «великого пилигрима», но и массу поклонников и подражателей.

Созданное Толстым учение «своеобразного религиозного социализма» хотя и находилось «вне основных, ведущих линий развития русского утопизма»,[1] тем не менее привлекало внимание людей самых разных убеждений, в частности вызвало повышенный интерес в среде демократической интеллигенции.

И когда в 1910 году «Киевская мысль» заметила, что в России, разделившейся на два лагеря, «одни просто любят Толстого, другие — отсюда и досюда», Г. В. Пле-

---

[51] ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, 1884 г., ед. хр. 505, л. 10—10 об.

[1] Ш. М. Левин. К вопросу об исторических особенностях русского утопического социализма. «Исторические записки», 1948, т. 26, стр. 253.

lib.pushkinskijdom.ru

ханов уточнил, что в «эпоху покойного Н. Михайловского Толстого любили передовые русские люди именно только „отсюда и досюда“».[2]

Среди тех, кто любил Толстого «отсюда и досюда», был и Н. Н. Златовратский.

В годы, когда «усталая, разочарованная, обессиленная русская интеллигенция» не в состоянии была понять «противообщественный характер проповеди нового апостола», Златовратский, преклонявшийся перед гениальностью «великого художника земли русской», встал на сторону тех, кто ценил в учении Толстого «десницу» — «бесстрашный полет мысли» и не принимал, отрицал в нем «шуйцу» — «робкое переминание на месте», заводившее интеллигенцию все дальше «в пески и болота».[3]

Известный ранее как автор повестей и рассказов из крестьянской жизни, Златовратский в 80-е годы — в годы торжества реакции, «унылых и бессильных» дней — обращается к новой теме — раскрытию духовного мира русского интеллигента, пытающегося найти разрешение вопроса «в чем и где истина» — «то у Толстого, то в нови (под которой несомненно подразумевалось народничество, — *С. М.*), чередуя все это игрой в винт».[4]

Если в рассказах и повестях Златовратского 70-х годов при всем их своеобразии ощущается связь с некрасовской поэзией и тургеневской прозой, то в 80-е годы у писателя возникает интерес к философской системе Толстого. И многое из того, что писалось в эти годы Златовратским, прямо или косвенно связано с именем Толстого.

В литературоведении сложилось мнение, что творчество Златовратского 80-х годов испытало неблагоприятное влияние Толстого. При этом вопрос о воздействии на Златовратского 80-х годов положительных сторон толстовской морали (беспощадная критика эксплуататорского общества и присущей ему лжи, фальши, лицемерия) подменяется вопросом о проникновении в творчество писателя отрицательных элементов учения Толстого (непротивления злу насилием, опрощения и т. д.).[5]

Проблема творческой и идейной связи Толстого и Златовратского интересна и как отражение сложных взаимных притяжений и отталкиваний двух направлений русского утопического социализма — народничества и толстовства. Толстой стоял во главе одного из них. Златовратский был в числе уважаемых авторитетов другого.[6]

В настоящей статье мы попытаемся показать, что Златовратский не принадлежал к тем последователям и ученикам Толстого, которые стремились «превратить в догму как раз самую слабую сторону его учения»,[7] что его идейные искания в эти годы явились отражением сложного, противоречивого развития русской философской и политической мысли.

В 80-е годы Златовратский хотя и относился критически ко многим программным положениям народничества, однако оставался верен его заветам. Наряду с этим в его произведениях начинает прослеживаться влияние творчества Толстого. Именно в эти годы Златовратский создает ряд лучших своих повестей и рассказов («Пропала деревня», «Барская дочь», «Скиталец», «Надо торопиться», «Мои видения» и др.).

Более подробный анализ произведений 80-х годов, а также новые материалы, ранее не вводимые в научный оборот, позволяют по-иному оценить творчество Златовратского этих лет, полнее охарактеризовать взаимоотношения писателя с Толстым.

---

[2] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 185 (статья «Отсюда и досюда»).

[3] Н. С. Русанов (Н. Е. Кудрин). Социалисты Запада и России. СПб., 1909, стр. 379. 381.

[4] Н. Н. Златовратский. Вопросы времени. «Русское богатство», 1885, № 3, стр. 665—666.

[5] В. В. Буш расценивал новую тему в произведениях Златовратского 80-х годов как последнюю попытку писателя, «ухватясь на время за толстовскую соломинку... перейти к беллетристике». По мнению В. В. Буша, именно в Толстом «потерявший всякую классовую ориентацию мелкобуржуазный художник Златовратский инстинктивно ищет опору» (В. В. Буш. Очерки литературного народничества 70—80 гг. ГИХЛ, М., 1931, стр. 84). В «Моих видениях», «Скитальце», «Господах Караваевых» другой исследователь, Н. В. Яковлев, видел увлечение «толстовщиной» и «сектантством» (см.: История русской литературы, т. IX, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956. стр. 407). О сближении Златовратского в 80-е годы с «толстовской проповедью непротивления злу насилием» писал и Н. И. Соколов (см. там же, стр. 367).

[6] Даже в одном из донесений агента «Священной дружины» Н. Николадзе Златовратский называется не только одним из руководителей народнического направления, но и идейным наставником народовольцев (Центральный государственный архив Октябрьской революции, ф. 644, оп. 1, лл. 129—132).

[7] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 210.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Личное знакомство Н. Н. Златовратского с Л. Н. Толстым состоялось в октябре 1883 года.[8] Оно не было случайным. Внимание их друг к другу было естественным, как, собственно, и вообще взаимное внимание народников и толстовцев, постоянно искавших точки соприкосновения таких, казалось бы, непохожих философских систем. Исходной посылкой всех философских рассуждений Толстого был человек. Любовь к человеку, преломленная сквозь призму христианских учений, была одним из заветов, которому в отличие от многих народников поклонялся и Златовратский, чьи первые религиозные представления сформировались еще в раннем детстве «в то сокровенное „святая святых", которое носит в своей груди каждое человеческое существо».[9] А сочувствие к простому крестьянину, вера в его нравственные и духовные силы постоянно сближали обоих писателей.

Период их близкого знакомства не был продолжительным. С 1883 по 1891 год (после 1891 года они уже не встречались) Толстой и Златовратский виделись не менее десяти раз.

Сын Златовратского вспоминал, что беседы его отца с Толстым, превращавшиеся в страстные споры, продолжались иногда всю ночь.[10]

Противоречия выявились уже во время первой встречи, о которой Златовратский подробно рассказал в письме к К. А. Жуку, своего рода духовному поверенному писателя.

«На днях, — писал Златовратский, — Юрьев[11] водил меня к Толстому, который выразил желание познакомиться со мной, потому что я, должно быть, очень хороший человек, т. к. он-де неоднократно слышал обо мне лестные в этом смысле отзывы.

За писателя же он меня (вместе с другими нашего поколения) считает не особенно художественного, по твердости же формы — отдает преферанс Успенскому — мне по глубине замысла и интересу постановок вопросов. Пробыл я у него с 9—12 часов. Говорили много. Больше всего развивал он передо мной свою теорию христианства и усовершенствования общественного путем личной нравственности. Я возражал ему в качестве сомневающегося.

По-видимому, остались довольны один другим. Но хорошенько не знаю. Ведь он — граф и смотрит не только на нас, но и на историю с кондачка. Он, например, имеет очень смутное понятие как об идеалах и психологии людей 60-х годов, так и о последующих. Меня и Успенского и вообще литературу последнего времени знает по ничтожным отрывкам.

Хотя Салтыков и сверстник ему — знаком мало. Он даже изумился, когда я ему сказал, что Салтыков в нашей литературе самый высокий идеалист и глубокий ум... А он считал его, по-видимому, мелким либералом.

Вообще Толстой произвел на меня впечатление дилетанта как в религии, так и литературе. Слишком уж он далек от нашей жизни, ее тревог и сомнений, ее встрясок и головомоек и слишком хорошо огорожен от нее со всех сторон».[12]

Это первое, резкое и довольно поверхностное суждение о Толстом и в дальнейшем оставалось почти неизменным. Чувство сословия в нем выражено особенно болезненно. «Он — граф» — в этом весь Златовратский, больной, вечно нуждающийся разночинец; для него Толстой — человек с другого берега, другой «сферы ощущений», понять которые «никакие программы... не помогут».[13] Он из тех, кто «вынашивает и создает „перл создания" в условиях достатка и досуга, стоивших крови и плоти тысячи человеческих существ».[14]

И через несколько лет, в 1898 году, в день юбилея Толстого Златовратский не

---

[8] См. сохранившееся в архиве Н. Н. Златовратского приводимое ниже его письмо к мужу сестры, К. А. Жуку, любезно указанное нам А. С. Бушминым (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), ф. 111 (архив Н. Н. Златовратского), ед. хр. 216, лл. 13—13 об., 14—14 об.). В воспоминаниях дочери писателя — С. Н. Златовратской — время знакомства ее отца с Л. Н. Толстым отнесено к 1887 году (см.: Н. Н. Златовратский. Воспоминания. Гослитиздат, М., 1956, стр. 370); С. А. Розанова, исходя из дневниковой записи Л. Н. Толстого, называет годом их знакомства 1884 год (Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. Гослитиздат, М., 1962, стр. 498).

[9] Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 103.

[10] Центральный государственный архив литературы и искусства (далее — ЦГАЛИ), ф. 202 (архив Златовратского), оп. 2, ед. хр. 92. «Горячие споры» происходили у Златовратского даже с женой — Стефанией Августиновной, «большой поклонницей Л. Н. Толстого», серьезно «увлекавшейся одно время толстовством» (С. Н. Златовратская. Из воспоминании об отце. В кн.: Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 374).

[11] Юрьев Сергей Андреевич — писатель, переводчик, основатель журнала народнического направления «Русская мысль».

[12] ИРЛИ, ф. 111 (архив Н. Н. Златовратского), ед. хр. 216, лл. 13—14 об.

[13] См.: В. В. Буш. Очерки литературного народничества, стр. 17.

[14] Там же, стр. 18; впоследствии эти слова скажет героиня рассказа Златовратского «Мои видения».

lib.pushkinskijdom.ru

забудет об этой «табели о рангах». «Мы люди разных с Вами поколений и общественных слоев, и потому вполне возможно, что в наших взглядах, симпатиях и антипатиях, — напишет он в поздравительном письме, — существуют между нами и вами трудно примиримые противоречия и разногласия».[15]

Еще через десять лет, в 1908 году, Златовратский вновь подчеркнет открыто на страницах газеты это различие: идейное и сословное. «Мы и инстинктивно и сознательно не могли быть толстовцами», — решительно заявит он в приветственном письме.[16] В Толстом для Златовратского совмещались, с одной стороны, — «аналитический ум», критика капитализма, церкви, уважение к нравственной силе народа, призыв к человеческому братству; с другой — «непротивление злу насилием», «апелляции к духу», призывы к нравственному самоусовершенствованию, доктрины «совести» и «всеобщей любви».

Глубина, оригинальность философских размышлений Толстого, его страстное «срывание масок», критика основ существующего строя всегда привлекали Златовратского, особенно высоко ценились им. «Нам было трудно, почти невозможно примириться со многими из тех практических форм, в которых выражал выводы из собственного глубокого анализа его оригинальный ум, — писал в том же 1908 году Златовратский, — но аналитический процесс его глубоко проникновенного ума несомненно являлся для нас воскрешением многих и многих из тех именно заветов, которые были нам дороги с первых моментов нашей сознательной жизни».[17]

Пожалуй, в 70-е годы близость Толстого и Златовратского могла бы быть большей. Но в начале 80-х годов Златовратский сумел освободиться от многих иллюзий прошлых лет. Прежняя вера в социалистические инстинкты русского крестьянства была поколеблена. В серии публицистических «Очерков крестьянской общины» (1879) и «Очерков деревенского настроения» (1881) Златовратский показал нового типичного представителя деревни — мужика-хищника, «безжалостно и с высокомерным покровительством» третирующего бедняка-недоимщика[18] Именно в эти годы у Златовратского складывается твердая уверенность, что народ, осознавший свое рабское положение, выступит против новых буржуазных эксплуататоров так же, как «выступил он против „старого“».[19]

Эти взгляды далеки от толстовства, и Златовратский, во многом не согласный с Толстым, спорит с ним, пытается убеждать, знакомит его с народническими программами, пытается вовлечь в народническое движение. Однако надежды эти не оправдались. В дневнике от 26 марта 1884 года Л. Н. Толстой писал: «Пришли Златовратский и Маракуев. Златоврат[ский] программу народничества. Надменность, путаница и плачевность мысли поразительна. Я сказал довольно правдиво свое мнение, но не совсем».[20]

Именно это-то «не совсем» долго вводило Златовратского (уверенного, что ему удалось поколебать устои толстовской философии) в заблуждение. Он и впоследствии полагал, что Толстой относился сочувственно к «довольно обширной социально-политической программе», хотя и признавал ее недостаточно обоснованной и освещенной единым философским принципом.[21]

К сожалению, эта программа не дошла до нас, поэтому точно определить, что же читал Златовратский Толстому, трудно. Можно предположить, что некоторые из ее положений ранее составили основу программной статьи «Русского богатства» — «Народный вопрос в нашем обществе и литературе», принадлежащей перу Златовратского, а также вошли в «Credo» (философско-политическую исповедь писателя), написанное приблизительно в середине 80-х годов.

П. Н. Сакулин, правда, приводит программу-minimum, принятую якобы на съезде народников в 1885—1886 годах (Златовратский называется в числе наиболее активных участников). Основные пункты программы сводились к следующему: «а) учреждение местных (областных) и общего соборов из свободно избранных представителей всех классов и национальностей государства; б) национализация всех земель и природных богатств страны; в) признание общины, как формы земледельческого союза, и производительных артелей пользующимся преимущественным покровительством государства; г) суда представителей общественной совести по всем преступлениям».[22]

---

[15] ЦГАЛИ, ф. 202 (архив Н. Н. Златовратского), оп. 1, д. 19, лл. 2—2 об.

[16] Н. Н. Златовратский. Два слова. «Русские ведомости», 1908, № 199.

[17] Там же.

[18] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. VIII, СПб., [1913], стр. 270.

[19] Н. З. (Н. Н. Златовратский). Очерки деревенского настроения. «Отечественные записки», 1881, № 5, стр. 96 (2-я пагинация).

[20] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 49, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 73.

[21] «Русские ведомости», 1908, № 199, стр. 3.

[22] П. Н. Сакулин. Народничество Н. Н. Златовратского. «Голос минувшего», 1913, № 1, стр. 130. Приводимая П. Н. Сакулиным программа не находит пока подтверждения в каких-либо других источниках.

lib.pushkinskijdom.ru

Если именно эта программа читалась Толстому, то чем же был вызван столь резкий отзыв о ней Толстого? Поддерживая, по всей вероятности, идею национализации земли — к этому времени Толстой стал сторонником аграрных проектов американского экономиста Генри Джорджа, — он не мог согласиться с другой идеей — идеей политической борьбы. В отличие от Толстого, возлагавшего надежды на нравственное воскресение помещиков, Златовратскому, так же как и революционерам-практикам 70—80-х годов, национализация земли представлялась возможной только путем решительного и коренного изменения общественного строя.

В представлениях Златовратского 80-х годов произошел существенный сдвиг. Он критически относится к казавшимся ранее спасительными «земледельческим идеалам», не разделяет ни надежд Г. Успенского жить «трудами рук своих», ни призывов Л. Толстого к «хлебному труду». В нем все более явственно народник-скептик берет верх над народником-романтиком, наивно верившим раньше в особые свойства крестьянской души.

Народ не оценил, с горечью вынужден был признать Златовратский, «ни бескорыстного „школьного служения“», ни «заведения ссудно-сберегательных товариществ», ни прочих «либерально-филантропических» учреждений. «Народники не только „не приобщились народного духа“, но даже не увидали его».[23]

В политических утверждениях он сближается с народовольцами, выдвинувшими лозунг политической борьбы с правительством. Он осуждает работу в народе, как бесплодную при существующих условиях (при этом он даже использовал терминологию газеты «Народная воля» — «хождение в народ» называется им «наполнением бочек Данаид»).[24]

«Пусть... сознает, наконец, интеллигенция, — решительно заявляет Златовратский, — что никогда ей не сделать ничего для „народного вопроса“, пока она не решит прежде всего — свой вопрос, вопрос интеллигенции, вопрос о правах ума и образования, пока не вооружится она орудиями, соответствующими той великой задаче, какую она хочет поднять».[25]

Цензурные рогатки, о которых Златовратский неоднократно напоминал читателям, не позволяли ему в полный голос заговорить о том, каким путем, по его мнению, должна идти интеллигенция, чтобы «решить свой вопрос».

Как уже говорилось, Златовратский в отличие от большинства народнических писателей и публицистов, не только увидел разложение общины, но и довольно определенно отметил двойственную природу русского крестьянина, дуализм экономического уклада крестьянской жизни; в этом отношении он пошел дальше Толстого. С болью в сердце он признал, что «в этом мужичке, в силу разных исторических и экономических влияний, все больше и больше развивается несомненная наклонность к хозяйствованию, которая при благоприятных обстоятельствах всегда создавала в результате класс сельской буржуазии и пролетариата».[26]

Златовратский на рубеже 70—80-х годов отказывается от идеализации существующей общины. В произведениях последующих лет уже нет заманчивых картин счастливой общинной жизни. Как-то «украдкой», «робко» мелькнет перед смертью у одного из героев повести «Скиталец» (1885) мысль об общине («Не здесь ли конец и отрада? Не в этой ли пристани ответ на все: оплата за прошлое, надежды на будущее?»),[27] мелькнет и тотчас уйдет прочь, ибо в этом спасительном идеале сомневается и сам автор.

Решение вопроса, по его мнению, возможно теперь не в одном направлении, как раньше, а в двух — «или интеллигенция должна будет всецело слить свои идеалы и интересы с общинными интересами и идеалами народа;[28] или же, наоборот, — взять над народом опеку и заставить его принять те бытовые формы, в которых жило и исторически развивалось само общество».[29]

Принципиально новой в рассуждениях Златовратского была и постановка вопроса о главенствующей роли народа в борьбе за изменение своей судьбы. Златовратский одним из первых в народнической литературе поставил вопрос о создании новой интеллигенции, интеллигенции народной, сочетающей широту мысли с пониманием стоящих перед народом задач.

---

[23] «Русское богатство», 1880, № 5, стр. 16 (2-я пагинация).
[24] Там же.
[25] Там же, № 6, стр. 19 (2-я пагинация).
[26] Там же, № 3, стр. 44 (2-я пагинация).
[27] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. VI, стр. 266.
[28] Т. е. то, что предлагал в эти же годы и Г. В. Плеханов, — спасти общину вмешательством интеллигенции. Как верно, на наш взгляд, отмечает Б. П. Козьмин, это был путь революционный (Б. П. Козьмин. «Русское богатство» (1880—1881). В кн.: Б. П. Козьмин. Из истории революционной мысли в России. М.—Л., 1961, стр. 443).
[29] «Русское богатство», 1880, № 3, стр. 29—30.

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Вопросу о роли и историческом месте интеллигенции в обществе, о ее взаимоотношении с народом посвящены основные произведения Златовратского 80-х годов. Большинству из них присуща одна особенность — почти в каждом чувствуется творческое соприкосновение с Толстым. Это сказалось не только в обращении к «толстовским» темам, но и в пристальном внимании к творческому методу великого писателя.

Как и произведения Толстого, повести и рассказы Златовратского этих лет исполнены подлинного драматизма, судьбы героев нередко завершаются трагически.

Но если Толстой сосредоточивал свое внимание главным образом на том, чтобы показать, как общество, основанное на угнетении, *морально* уродует и калечит человека, постепенно убивая в нем все человеческое, то у Златовратского проблема «общество—человек» решается в другом аспекте. Он рисует драматическую картину морального и *физического уничтожения* эксплуататорским обществом и революционеров, и просто честных людей, не желающих идти на компромиссы со своей совестью.

Герой рассказа «Пропала деревня» — молодой судебный исполнитель, решивший смириться («Судебный пристав — птица маленькая, исполнительное орудие... Я не могу лично усугубить зла другому, — оно не от меня; не могу умалить добра, ибо оно тоже не от меня» [30]), не находит внутреннего успокоения. «Словно расшибло всего... На душе какая-то мерзость», — с тоской признается он.[31]

Поставленный перед необходимостью взимать недоимки с голодных и нищих крестьян, судебный исполнитель кончает самоубийством.

В повести чувствуется и художественное влияние Толстого. Большое внимание здесь уделено анализу переживаний героя — во многом это внутренний монолог, прерываемый изредка авторскими комментариями.

Влияние толстовской тематики проявляется в повести «Барская дочь».

Проблема «опрощения», слияния с народом — центральная в повести. Если в 70-е годы в повести «Золотые сердца» эта проблема решалась Златовратским как одна из составных частей нравственного кодекса народников, то в 1883 году Златовратский подходит к ней с точки зрения толстовской философии, чтобы вскрыть нереальность, утопичность данного явления.

Героиня повести, барская дочь Нина Петровна, не просто ушла в народ; она перешла в крестьянское звание, стала женой крестьянина, кровно связала себя с народом. Ее ребенок — сын мужика. Более тесного «слияния» с народом, о котором любили говорить толстовцы, нельзя и представить. Воспитанная в ханжески-лицемерной обстановке барского дома, героиня в порыве откровения восторгается окружающей ее крестьянской жизнью. «...Я только здесь, от них, узнала, как я глупа, невежественна в понимании самых простых вещей... И они меня научили понимать их...» [32]

Рассуждение почти толстовское. Еще в 1862 году в наброске «О прогрессе и образовании» Л. Толстой утверждал, что «человек, знающий микроскопич[еских] животных, но не знающий сохи, также невежествен, как челов[ек], зн[ающий] соху, но не знающий микроскопа».[33]

Видимо, героиню Златовратского можно отнести к тем исключительным натурам, которые намеревались «отдать долг» народу, служить его интересам в полном «единении» с мужиком и поэтому «опрощались», брались за соху, выполняли самую черную крестьянскую работу. «Но выиграл ли кто-нибудь от подобного единения?» — ставил вопрос писатель. Еще в 1880 году он заметил, что интеллигенцию всегда волновал не народ сам по себе, а «народный вопрос», что подлинного «единения» с мужиком не было, нет и при существующем политическом состоянии быть не может. Эта мысль и проходит лейтмотивом через всю повесть. «Единение», к которому призывали народники и в которое верил Златовратский, существенно отличалось от толстовской идеи «единения» барина и мужика. Суть ее была высказана на страницах «Русского богатства» В. В. Берви-Флеровским, убежденным в том, что насущные вопросы народной жизни могут быть решены путем мирного договора крестьян и помещиков. Златовратский назвал эту надежду «смешной» и «наивной». В отличие от Толстого Златовратский рассчитывал на пробуждение сознания русского мужика, который сумеет радикально преобразовать всю существующую структуру общества.

«Опрощение» героини, ее намеренное превращение в «мужичку» вызывает молчаливое недоумение крестьян, открытую насмешку, протест. «Грабители-мучители!.. Зачем сюда пришли?.. Ла-апотки надели, са-арафаны!..— в исступлении

---

[30] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. V. стр 300—301.
[31] Там же, стр. 299.
[32] Там же, т. VI, стр. 304.
[33] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 437.

lib.pushkinskijdom.ru

кричит дошедший до крайней нужды мужик. — Мало без тебя здесь народу?.. И защитить ты нас не можешь от грабителей...» [34]

В этом главная мысль повести. Личное самоусовершенствование и нравственное очищение — не путь спасения народа. Отказ от образования, уход в самые дикие места деревенской жизни не встречают сочувствия даже у самих крестьян.

Выходец из мужиков, самоучка-художник Колобьин в возмущении восклицает: «Зачем вы *там*? От пресыщения, от душевного зуда... Вы ищете... Вам нужно сильных ощущений..., декораций... Вы — подвижники... мы — эгоисты!.. Вы бежали от своих, отказались от всего этого, своего, а вот я, мужик, хочу взять все это, в чем вы потеряли смысл... от пресыщения... Все, все возьму! И всему придам свой смысл, вкус».[35]

Нельзя не видеть в этих словах отражения нового credo Златовратского. И если в 1881 году он с некоторым удивлением замечал, что прежде забитый, требующий к себе сочувствия мужик становится силой, способной «сожрать» не только себя, но и интеллигента-разночинца, пришедшего спасать его,[36] то в 1883 году для него становится очевидным, что мужик «все возьмет», всему «придаст свой смысл».

Художник Колобьин мечтает разрушить весь старый мир лицемерия, лжи, равнодушия. «Я все это разрушу, это извращенное, дряхлое... Я разрушу и создам новое искусство, новую науку, философию...» [37] Он тянется к образованию, от которого с таким презрением отказалась барская дочь. Но ему необходимо не то образование, которое учит, как сеять, а то, которое научит найти «архимедов рычаг», чтобы перевернуть мир. Сосланный в Сибирь, Колобьин пророчествует: «Во всяком случае предупрежу Вас относительно моего типа: нас будет много».[38] И героиня, еще так недавно находившая в личном нравственном очищении — «покаянии и смирении» — смысл жизни, бежит из деревни, едет вслед за Колобьиным в Сибирь.

Повесть «Барская дочь» (1883) появилась в трудное время преследований царским самодержавием любых проявлений свободомыслия. В литературе, искусстве все чаще заметны стали ноты смирения, отказа от решительного протеста, борьбы. И поэтому резким диссонансом прозвучал голос героя повести Колобьина, призывавшего искать «архимедов рычаг», чтобы перевернуть мир, разрушить старый строй.

Колобьин, так же как и герой повести «Золотые сердца» Башкиров, — представитель народной интеллигенции, но различие между ними огромно. Если Башкиров со своей теорией «веры сердца» в действительности мог превратиться в типичного «культурного» народника, то Колобьин — новая и реальная сила общественного движения. Златовратский в образе Колобьина показал, как он его понимал, будущее сельского пролетария. Призыв Златовратского в 1883 году искать «архимедов рычаг» несомненно заключал в себе элементы протеста, был революционным.

Отныне тема интеллигенции становится основной в творчестве писателя. Еще раньше говорил он о необходимости создания образов «определенных и ясных, полных жизни и правды, которые в конкретных и ясных до очевидности формах сконцентрировали бы перед нами всю суть интеллигентного подвижничества в народе, — этого выразительнейшего, характернейшего и самобытнейшего явления в нашей истории».[39]

Подобными стремлениями Златовратский в основном руководствовался и при работе над повестью «Скиталец», законченной в 1885 году. Критикам «Русской мысли» показалось тогда, что «с возрастанием влияния гр. Толстого в произведениях Златовратского изображения народной жизни вообще начинают отступать на второй план», ибо «на первый... план выступают... искатели и исповедники „народной правды“ из среды кающейся интеллигенции».[40] С этим поверхностным суждением трудно согласиться, ибо в действительности крестьянская тема и была как раз тем звеном, которое связывало идейно Толстого и Златовратского: оба они были выразителями противоречивых устремлений русского крестьянства. Соприкосновение с Толстым сказалось в том, что Златовратский, обращаясь к толстовской тематике, по-своему, часто в совершенно противоположном направлении трактует основы его морально-философского учения. Никогда не выступавший открыто в печати с критикой философского учения Толстого, Златовратский избрал другой путь — развенчание в художественном произведении жизненных идеалов интеллигента, построившего свою жизнь по учению Толстого.

---

[34] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. VII, стр. 317.
[35] Там же, стр. 335, 337.
[36] Н. Н. Златовратский. На родине. «Отечественные записки», 1881, № 12, стр. 547.
[37] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. VI, стр. 363—364.
[38] Там же, стр. 375.
[39] «Русское богатство», 1880, № 6, стр. 8 (2-я пагинация).
[40] «Русская мысль», 1891, № 3, стр. 163 (2-я пагинация).

lib.pushkinskijdom.ru

В «Скитальце» сказалось и влияние Толстого-художника. Психологический мир героя повести Русанова занимает Златовратского больше, чем его деятельность, для него важно показать, что лежит в основе поступков героев, о чем они думают, к чему стремятся.

Следуя за Толстым, Златовратский показывает, как развиваются чувства и мысли героя. Внутренний монолог, которому Толстой-художник придавал большое значение, становится в «Скитальце» основной формой раскрытия душевных переживаний, выливается в исповедь страдающего человека. Внешняя описательность, характерная для ранних произведений Златовратского, уступает место глубокому психологическому анализу.

В целом образ Русанова — шаг вперед сравнительно с образами героев повести «Золотые сердца» — Башкировым и Морозовым. При создании этого образа Златовратский сумел освободиться от схематичности, однолинейности и прямолинейности, отчасти присущих его прежней манере. Русанов как бы продолжает линию, намеченную Толстым в образе Константина Левина. Вопрос о взаимоотношении с народом — суть идейных поисков одного и другого. Сходны и их рассуждения. Отречься «от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования» мечтает Левин.[41] Эти же мысли терзают и Русанова. «Какой смысл в моем уме, знании, богатствах души... — в отчаянии размышляет он. — Я должен найти, вернуть к себе эту детскую, поэтическую правду, в гармонии с которой некогда жила моя душа».[42]

Но попытки Левина разрешить крестьянский вопрос, оставаясь помещиком, землевладельцем, ни к чему не приводят. Толстой оставляет Левина на распутье. Можно только предположить, что дальнейшая жизнь его будет связана с судьбами народа.

С Русановым мы встречаемся уже после того, как он отказался от всех помещичьих привилегий: отдал все земли с постройками крестьянам. Но жертва эта оказалась бесплодной. Единения бывшего барина с крестьянами не получилось. Крестьяне так же не верят Русанову, как когда-то не верили Левину. Вся деятельность «опростившегося» Русанова оказывается бесполезной, ибо, как убедительно показал Златовратский, никакие «жертвенные» дары сознательных помещиков не могут не только изменить общего экономического и политического уклада, но и не приносят никакого нравственного удовлетворения. Помещика сменил еще более хищный и безжалостный эксплуататор — кулак, фабрикант.

Общественная несостоятельность действий главного героя Русанова обнаруживается во внутреннем конфликте его не только с «верхами», с которыми он когда-то порвал, но и с «низами», реальных связей с которыми он никогда не имел.

На стремление Русанова делать всем добро его окружение отвечало «и доносом, и клеветой, и прямым издевательством».[43]

Судьба смирившегося и непротивящегося злу Русанова трагична. «...Я чувствую в глубине души, — вынужден признаться он, — только одно: *смирение*... Смирение пред чем-то необъятным, великим, перед тем, что называют „процессом жизни“».[44]

Такие, как Русанов, не противящиеся злу, — не только сами не получают нравственного удовлетворения, смирясь с «жестоким процессом жизни»; их позиция духовно уродует и калечит всех, близко с ними соприкасающихся. Жизнь разрушает иллюзии Русанова, его ложные представления о долге интеллигенции.

«Зло», которому не противился Русанов, процветает, становится двигателем «жизненного процесса». Умирая, Русанов с ужасом оглядывается на прошлую жизнь, искалеченную верой в «смирение».

И больше интуитивно, чем сознательно, Златовратский образом Русанова, одного из «сорокалетних старичков, безвкусно перетряхивающих старье, в которое изверились сами»,[45] говорит о крахе не только толстовской философии, но и народнической идеологии.

Но спор с Толстым на этом не кончился.

В. Г. Короленко, вспоминая о посещении Л. Н. Толстого в 1885 году, писал: «Н. Н. Златовратский, несколько волнуясь и нервничая, поставил центральные вопросы „учения“ о непротивлении. Все слушали с глубоким вниманием. Златовратский обращался к Толстому, но...»[46] К сожалению, рассказ Короленко на этом обрывается, но сохранилось письмо Черткова, написанное приблизительно в то же время, из которого становится ясной позиция Златовратского. «...Мне было очень жаль, — пишет Чертков, — когда он (Орлов, — *С. М.*) перебил вас во время раз-

[41] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 291.
[42] Собрание сочинений Н. Н. Златовратского, т. VI, стр. 61.
[43] Там же, стр. 110.
[44] Там же, стр. 169.
[45] Там же, стр. 199.
[46] В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 8, Гослитиздат, М., 1955, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

говора с Оболенским и Златовратским, и вместо вас стал им отвечать... Он не только никого не убедил, но и повредил тому, что вы говорили».[47] В чем же хотел убедить толстовец Орлов Златовратского?

Видимо, спор снова касался основных положений проповеди Толстого. Проповедь о «непротивлении злу насилием» казалась Златовратскому «горькой насмешкой над теми, кто всю свою жизнь был жертвой насилия».[48]

В письме к Скабичевскому от 9 января 1885 года Златовратский еще более определенно высказался против философского учения Толстого, решительно заявляя, что «после шестидесятников трудно кому бы то ни было говорить „новое слово“».[49] «Высоко ценя Толстого как художника и мыслителя, — вспоминала впоследствии дочь писателя, — мой отец отрицательно относился к его проповеди „непротивления“ и „опрощения“».[50]

Противоречивое отношение Златовратского к Толстому — восхищение его художественным талантом и неприятие его морально-этических идеалов — оригинально и ярко проявилось в рассказе «Мои видения» (1885). Как это ни парадоксально, но именно после этого рассказа Златовратский был надолго зачислен в «толстовцы».[51]

Действительно, на первый взгляд в рассказе содержится апология толстовской философии. Но авторскую позицию вполне закономерно видеть в развязке — насмешливой и ироничной по отношению к толстовству.

Приложение проповеди «непротивления злу насилием» не только к заурядному, но даже пошлому житейскому случаю должно было, по мнению Златовратского, показать нежизненность, нереальность учения Толстого, который выведен в рассказе под именем Большого человека.

Конфликт философии Большого человека с мировосприятием маленьких людей показан писателем в нарочито бытовом снижении, в почти комической ситуации.

Маленький человек — художник Кузнецов, встретивший во сне Большого человека, становится поклонником и проповедником его философии (она излагается по «Исповеди» Толстого), но первая же попытка перенести эту философию в реальную жизнь оказывается тщетной. Златовратский намеренно противопоставляет «толстовству» художника житейский здравый смысл, практичность, побеждающую высокую, но не убедительную жертвенность.

Сестра художника, провинциальная актриса Липа, к которой брат, наэлектризованный проповедью Большого человека, обращается с истеричным призывом начать новую жизнь, нравственно совершенствоваться, «пахать» (что и где «пахать», Кузнецов представляет очень туманно), «ходить со своими рыданиями из конца в конец», находит более приемлемый для себя выход: она становится содержанкой «толстого земца», который везет ее за границу. На средства этого земца Липочка приглашает отправиться путешествовать и страдающего брата.

Кузнецов не противится происходящему. «Липочка, живи!.. Тебе простится». — смиренно соглашается он, уходя.

Златовратский таким образом выявил внутреннюю несостоятельность и фальшь толстовской морали, приводящей к отказу от активного вмешательства в судьбу человека.

Принятая Толстым формула Ламенне о том, что народ должен быть сам решителем своих судеб и устроителем своей жизни, что никакие внешние реформы и перемены в области государственного устройства не могут улучшить положения народа, если народ не будет постоянно стремиться к нравственному совершенствованию,[52] принимается Златовратским только частично. Он, подобно Толстому, — за самостоятельную жизнь низов, распоряжаться которой интеллигенция не имеет права. Об этом он говорил в 1880 году: «„Народный вопрос“ — у нас прежде всего и исключительно — вопрос интеллигенции... „народный вопрос“ по существу, органически, не имеет никакой связи с самим народом; народ не принимает никакого участия... в постановке этого вопроса... Кто знает и кто имеет

---

[47] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 85, стр. 151.

[48] «Голос минувшего», 1913, № 1, стр. 119.

[49] Там же.

[50] Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 374.

[51] В. Г. Короленко чувствовал в рассказе «толстовское влияние», и оно казалось ему «расслабляющим и нездоровым» (В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. 8, стр. 131). П. Н. Сакулин доказывал, что в «Моих видениях» «за будничной действительностью» Златовратский «прозревал идеальную цель, и жизнь представлялась ему, как высокий подвиг» («Голос минувшего», 1913, № 1, стр. 120). «Русская мысль» назвала рассказ «самым откровенным апофеозом учения гр. Толстого, какой только можно встретить в... литературе» («Русская мысль», 1891, № 3, стр. 164 (2-я пагинация))

[52] См.: Е. Н. Купреянова. Лев Толстой и социализм. В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Изд. «Наука», Л., 1969.

lib.pushkinskijdom.ru

право выдавать за безусловную истину, что сам народ, будучи призван к активному участию в решении своих судеб, — формулировал бы этот народный вопрос... именно так, как формулирует его интеллигенция?»[53] Но в отличие от Толстого Златовратский, требуя «уважения к праву и способности народа на самостоятельную работу сознания», считает необходимым, чтобы интеллигенция давала ему «живой материал, анализ, метод и направление...»[54] Он и сторонник радикальных реформ, которые бы сделали возможной самостоятельную деятельность народа.

В этом и проявилось существенное различие народничества и толстовства, которое не смог уловить Э. М. Диллон, британский корреспондент лондонского журнала «Review of Reviews» в Петербурге. Анализируя повесть «Мои видения», он стремился установить точки соприкосновения народнической идеологии и толстовского учения. Подчеркивая отрицательное отношение народников к толстовской проповеди «непротивления злу насилием», Диллон утверждает, что народники «сходны с ним (Толстым, — *С. М.*) в горячем стремлении» к «новой перетасовке карт, к урегулированию общественных отношений и к восстановлению сил расслабленного человечества посредством свободного возвращения к природе и земледелию».[55] Верно указывая сходство конечных целей, Диллон не отметил самого существенного различия народничества и толстовства, а именно, различия в выборе средств достижения целей, не увидел революционного характера народничества.

С этой же точки зрения Диллон подошел и к анализу творчества Златовратского. Назвав писателя «одной из ярчайших звезд народнической литературной галактики», Диллон пытается определить идейное сходство Златовратского и Толстого. По его мнению, Златовратский относится именно к тем почитателям Толстого, которые «отрицают все законы его учения», кроме «возвращения к природе и земледелию».[56] И, резюмируя философскую основу рассказа «Мои видения», Диллон утверждает, что для Златовратского, подобно Толстому, «порок, болезнь и несчастье — это возмездие за искусственную городскую жизнь с ее фабриками, заводами, притонами».[57] Но и с этим утверждением Диллона трудно согласиться, ибо Златовратский (в отличие от других народников) признавал в эти годы прогрессивность капиталистического развития, отрицательно относился к идее «опрощения».[58]

Внимательно следя за развитием «аналитической мысли» Толстого, Златовратский искал в ней то, что могло бы послужить исходной точкой взаимного идейного сближения. Характерным является обмен письмами по поводу книги крестьянина-самоучки Т. М. Бондарева «Трудолюбие и тунеядство, или Торжество земледельца».

Толстой написал предисловие к книге Бондарева, и его интересовало мнение Златовратского. «Я душевно радуюсь тому сочувствию, — писал он в письме от 20 мая 1886 года, — которое вы выражаете и испытываете к Бондареву. Я еще больше полюбил вас за это. Я написал кое что в виде предисловия. Пожалуйста, прочтите и напишите мне свое мнение».[59]

Для плебея-разночинца Златовратского «важен» и «знаменателен» сам факт, что Толстой, граф, «сопровождает сочинение мужика Бондарева».[60]

Но в целом отношение к книге Бондарева Златовратского и Толстого было различным. Златовратского привлекает факт приобщения мужика к сознательной жизни, пробуждение личности, способной к «коренным решениям всех волнующих нас недоумений и тревог».[61]

Главное он видит в том, что невозможность жить по-старому ощущает и Толстой, «вверху стоящий», и Бондарев, «стоящий у порога». Однако в разговоре с Чертковым о предисловии Толстого Златовратский высказался против некоторых из его положений, настаивая, что от Толстого ожидают «изложения *общественной деятельности*» (как единственно верного пути преобразования жизни), а не «личной»[62] (т. е. нравственного самоусовершенствования).

Хотя взгляды писателей были во многом несходны, Толстой относился к Златовратскому в этот период сердечно и сочувственно. 1886 год был годом наиболее близких отношений. Толстой постоянно интересовался творчеством Златовратского, моральное и материальное положение которого в годы после закрытия «Отечественных записок» было очень тяжелым. Без денег, не имея постоянного литера-

---

[53] «Русское богатство», 1880, № 6, стр. 6 (2-я пагинация).
[54] Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 501.
[55] «Review of Reviews», 1891, april, pp. 383—384.
[56] Там же.
[57] Там же.
[58] Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 374.
[59] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, стр. 352.
[60] Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 500.
[61] Там же.
[62] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 85, стр. 357.

lib.pushkinskijdom.ru

турного заработка, он часто бедствовал. «У Златовр[атского]... запах водки и желание места», — запишет в дневнике Толстой.[63]

В произведениях Златовратского последующих лет начинает чувствоваться идейное влияние Толстого, ощущается близость с его народными рассказами, написанными для «Посредника». Основанное в конце 1884 года при ближайшем участии Толстого, издательство ставило своей целью распространение доступных народу специально написанных книг художественного и научного содержания.

Тем, кто хотел печататься в «Посреднике», Толстой советовал изображать не правду того, что есть, а правду «царства божия».

Златовратский был в числе писателей, приглашенных участвовать в этом народном издательстве. Но в ближайшие годы его сотрудничество в «Посреднике» не состоялось. Воспитанный в традициях шестидесятников, он не может согласиться с идейной платформой толстовского издания. Златовратский в середине 80-х годов резко выступает против тех, кто забыл «наследство», «осмеял, оплевал» его.[64] Оставаясь все еще верным народническим идеалам, преклоняясь перед героизмом и беззаветностью семидесятников-революционеров, Златовратский воспел их подвиг в былине «Безумец» (1887), уверенный, что «интеллигентный подвиг, борьба с темными силами» — «лучшее украшение... жизни».[65] «Безумец» — последнее произведение Златовратского об исканиях народнической интеллигенции. Больше к этой теме он никогда не возвращался.

В том же 1887 году был написан рассказ «Искра божия», который вместе с последующими — «Белый старичок», «Мой „маленький дедушка" и Фимушка», свидетельствовал о признании писателем идейно-художественных принципов «Посредника».

Рассказ о портном-пьянице (то в библии, то в вине находящем забвение) и его детях — религиозно-фанатичном Якове и самоучке-музыканте Грише, в таланте которого проявилась «искра божия» («Искра божия»), понравился Толстому. «Много встречаю людей, — писал он Златовратскому, — напоминающих мне того пьяницу-портного, которого вы мне читали. Это верный признак, что образ художественный, настоящий... Дайте это в „Посредник". Вам и бог велел быть одним из лучших сотрудников».[66]

Если в «Искре божией» Златовратский был еще далек от религиозного морализирования (напротив, поединок между Яковом и свободным музыкантом Гришей завершается нравственной победой последнего), то «Белый старичок» написан почти исключительно в духе толстовской проповеди христианского долготерпения.

Разочарование в народничестве, окончательно переродившемся к концу 80-х годов, привело к еще большему сближению с Толстым. Зимой 1889 года Н. Н. Златовратский и Толстой часто встречались,[67] а несколько ранее Златовратский был приглашен Толстым в качестве редактора журнала «Сотрудник» (издание журнала под руководством Златовратского и Толстого не было осуществлено). Близкое сотрудничество с Толстым сказалось в значительной степени и на проблематике народных рассказов Златовратского: религиозно-мистическими идеями проникнуты в некоторой степени даже автобиографические рассказы писателя — «Мой „маленький дедушка" и Фимушка», «Старые тени», «Потанин вертоград» и другие. Образы мужицких правдоискателей: Фимушки, странника Филимона, горбатой Потани, мечтающей построить вертоград — «царство равенства и свободы», перекликаются с героями народных рассказов и сказок Толстого. В сюжетной основе каждого из них лежит мысль о братской солидарности, желание показать, «как должно быть».

Но при всем желании показать, «как должно быть», Златовратский не сглаживает темных сторон жизни, не пытается приукрашивать действительность. В «Искре божией» он изображает нищенскую жизнь семьи портного, в «Белом старичке» — безысходную судьбу девушек-швеек и т. д.

Идейное сближение с Толстым не было, однако, долгим. Пути Златовратского и Толстого начинают расходиться. Это сказалось уже на идейной концепции воспоминаний Златовратского, написанных в середине 90-х годов, подлинными героями которых «являются революционные демократы, молодые глашатаи новых демократических идей».[68]

Революция 1905 года окончательно разделила обоих писателей. Толстой, «ограниченный своей религиозной философией», не понял революции 1905 года, отвернулся от нее, продолжая неизменно советовать «не участвовать в политических „насилиях"», «с чьей бы стороны они ни совершались».[69] Для Златовратского мос-

[63] Там же, т. 50, стр. 24.
[64] ИРЛИ, ф. 111 (архив Н. Н. Златовратского), ед. хр. 30, л. 4.
[65] Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 362.
[66] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 85, стр. 359.
[67] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 50, стр. 23—25 (записи в дневнике от 17, 20 января, 5 февраля, 23 апреля).
[68] См.: Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 21.
[69] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 75—76, стр. X—XI.

lib.pushkinskijdom.ru

ковское движение «с очевидностью доказывает..., что уже готовы выступить элементы, еще более кровно связанные с массами народа, для которых решение поставленной задачи явится безусловно органически неизбежным».[70] Его квартира на Малой Бронной была как бы штабом боевых дружин.[71]

Златовратский не мог не видеть, что на арене общественной жизни появилась новая сила — пролетариат. В опубликованной посмертно статье «Три легенды» Златовратский по-своему приветствовал новый, пролетарский этап в освободительной борьбе России. «...Они идут и идут толпа за толпой, сосредоточенные, прокопченные дымом фабричных труб, обветренные стужей и изможденные голодом родных деревень... И перед несбозримыми толпами их начинала стонать земля, падали твердыни насилия..., потухали огни в жерлах заводских печей и не расплавляли более свинца для смертоносных орудий... — и смолкли залпы орудий... и бросали их полчища рабов,... чтобы присоединиться к тем, которые все шли и шли за развевающимся знаменем».[72]

* * *

Подведем некоторые итоги.

В жизни и творчестве Златовратского Толстой сыграл значительную роль. Златовратский учился у Толстого «способности возбуждать в других глубокие, возвышенные духовные движения».[73]

Значительным было и художественное влияние Толстого, благодаря которому Златовратский создает в 80-е годы глубоко реалистические произведения, отличающиеся от ранних произведений всесторонностью и глубиной психологического анализа.

Как и Толстой, Златовратский был непримиримым врагом самодержавия, выступал против угнетения и унижения личности. И Толстой и Златовратский верили, что будущее принадлежит мужику, но средства, необходимые для достижения этого будущего, указывались ими разные. Толстой верил в возможность общественного переустройства путем нравственного самоусовершенствования. Златовратский надеялся на развитие самосознания русского крестьянина, который сможет перевернуть мир. С годами он все более отрицательно относился к постулатам толстовской морали, хотя в некоторых (очень немногих) художественных произведениях все же испытал влияние толстовского христианского социализма.

Б. Л. БЕССОНОВ

А. И. ЭРТЕЛЬ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ)

В 1909 году Московское книгоиздательство выпустило посмертное собрание сочинений А. И. Эртеля. К этому времени писатель был уже основательно забыт. Эртель «считался очень уважаемым и достойным писателем, но мы, молодежь тогдашняя, — вспоминает современник этой эпохи Б. К. Зайцев, — больше занимались сами собою, импрессионизмами разными, символизмами, чем „Гарденинными“... Помню, я Эртеля кое-что читал, но мне казалось серовато и для „толстого журнала“ тогдашнего».[1]

Толстой сыграл важнейшую роль в восстановлении литературной репутации Эртеля. Его предисловие к «Гарденинным» (1908), перепечатанное во всех крупных газетах, заставило вспомнить о забытом писателе.

«Я очень рад был... случаю, — писал Толстой, — перечесть „Гарденинных“. — Несмотря на нездоровье и занятия, начав читать эту книгу, я не мог оторваться, пока не прочел всю и не перечел некоторых мест по нескольку раз».[2]

Немного найдется писателей конца XIX—начала XX века, о которых Толстой отзывался бы так высоко: «Прекрасно, широко, верно, благородно» (т. 50, стр. 149-

---

[70] «Голос минувшего», 1913, № 1, стр. 133.

[71] См.: Н. Н. Златовратский. Воспоминания, стр. 406—407.

[72] «Голос минувшего», 1913, № 1, стр. 132.

[73] Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 503.

[1] Из письма к автору настоящей статьи от 25 декабря 1967 года.

[2] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 37, Гослитиздат, М., 1956, стр. 243. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

о «Гарденинных»); «человек он несомненно талантливый»; писатель, которого «скорее нужно выдвинуть, чем Короленко»; «самый крупный из художников его поколения»; «гораздо талантливее Лескова».[3]

Эртель принадлежал к числу сравнительно немногих лиц, составлявших в 1880-е годы ближайшее окружение Толстого. «...Имею возможность, — писал он в 1890 году Короленко, — судить его разностороннее, чем другие: знаю его „дома", так сказать, в сфере его личного поведения, знаю его по письмам к его близким друзьям и отчасти по его интимному дневнику...»[4]

Перед нами, однако, не тот тип отношений, который определяется формулой «учитель и ученик». Из произведений Эртеля, из его устных рассказов Толстой узнал многое из того, что ему было мало известно и вместе с тем представляло для него огромный интерес.

Эртель был знаком со многими деятелями революционного движения 1870—1880-х годов, хотя сам никогда не был революционером. Начало этому знакомству было положено в 1879 году, когда Эртель, по предложению П. В. Засодимского, переехал в Петербург, где принял на себя заведование Библиотекой для чтения — читальней, организованной Засодимским для пропаганды освободительных идей.[5] Читальня была одновременно местом встречи писателей и революционеров (Письма, 22).[6] В том же году Эртель сблизился с Г. Успенским, который в это время находился в дружеских и деловых отношениях со многими деятелями революционного подполья. Арестованный и осужденный в 1884 году за связи с народовольцами, Эртель, после предварительного заключения в Петропавловской крепости, был сослан в Тверь, которую тогда называли русской Женевой — из-за обилия в ней политических ссыльных. Здесь у него появились новые знакомые-революционеры. Когда в 1887 году русские политические эмигранты, в том числе и Г. В. Плеханов, полемизировавший с Эртелем в «Наших разногласиях»,[7] обсуждали вопрос об организации периодического издания, которое объединило бы все оппозиционные течения и элементы в России и за границей, имя Эртеля фигурировало в числе писателей, предложивших свое сотрудничество.[8]

В начале 1890-х годов в творческих планах Эртеля главное место занимал роман о русских революционерах. Об этом было известно Толстому. «Роман на такую тему, — писал Эртель в 1891 году, — пленяет и Л. Н. Толстого; т. е. он его не напишет и даже не собирается писать, но, когда говорит о теме, — глаза его блестят огнем; он всегда глубоко интересуется рассказами о „молодом движении"; то, что не составляются мемуары, бесследно гибнут интимные документы, его очень огорчает; с каким любопытством он слушал то, что мне приходилось говорить ему о революционных воспоминаниях, с каким выражением говорил: „Если бы *моя* просьба для *них* значила что-нибудь, я бы их убеждал, уговаривал, просил бы записывать воспоминания — хотя бы то, что можно записать; со временем из этого составится картина поразительная, потрясающая"» (Письма, 250). Осуществить свои замыслы Эртель не мог по цензурным причинам; не мог позволить себе и уехать с этой целью на несколько лет за границу, хотя и был близок к этому решению.[9] Но и без того во всех его произведениях, от «Записок степняка» до «Карьеры Струкова», фигурируют представители революционной и околореволюционной среды.

Во время неоднократных заграничных поездок Эртель встречался с революционерами-эмигрантами.[10] Кроме того, произведения революционной литературы (в том числе и две первые книги В. И. Ленина[11]) хранились в личной библиотеке Эртеля и, разумеется, всегда были к услугам Толстого. Как писатель, как собеседник, как человек, хорошо осведомленный в истории русского освободительного

---

[3] «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 465; «Современный мир», 1908, май, стр. 29 (2-я пагинация); В. Г. Короленко. Письма (1888—1921). Пб., 1922, стр. 301; Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1912, стр. 223.

[4] А. И. Эртель. Письма. М., 1909, стр. 182. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[5] См.: Каталог Библиотеки для чтения А. Эртеля (бывшей П. Засодимского), I. Словесность. СПб., 1880.

[6] См.: Н. С. Русанов. На родине. 1859—1882. Изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев. М., 1931, стр. 256—257.

[7] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах. т. I, Госполитиздат, М., 1956, стр. 348.

[8] Группа «Освобождение труда» (из архивов Г. В. Плеханова, В. И. Засулич и Л. Г. Дейча), сб. 2. ГИЗ, М., 1924, стр. 178.

[9] См.: Н. Л. Бродский. Из литературных проектов А. И. Эртеля. По неизданным материалам. «Русская мысль», 1911, № 9, стр. 63 (2-я пагинация).

[10] И. Дергачев. Усмань. 1894. Новые материалы об А. И. Эртеле. «Подъем», 1967, № 2, стр. 130—133.

[11] См.: Ол. Ласунский. Власть книги. Рассказы о книгах и книжниках. Воронеж, 1966, стр. 116.

lib.pushkinskijdom.ru

движения последних десятилетий XIX века, — Эртель был и интересен, и полезен Толстому.

Но всего более Эртель привлекал Толстого разносторонним и глубоким знанием деревни. Хотя Толстой сам прекрасно знал народную жизнь, он признавал приоритет Эртеля в этом отношении.

Эртель и Толстой не были единомышленниками. «...Я расхожусь с ним, — писал Эртель о Толстом, — в его отношениях к общественности, к учреждениям, к средствам борьбы со злом и до известной степени — к так называемой цивилизации... Всегда он меня привлекал не как „учитель", а как необыкновенно редкое явление в сфере ума и того, что называют талантом» (Письма, 181, 182).

В свою очередь, Толстому мировоззрение Эртеля казалось неоформленным и односторонним. Мы не располагаем развернутыми суждениями Толстого на эту тему, но дошедшие до нас его отдельные высказывания не оставляют сомнений в том, что Толстой любил и ценил Эртеля во многом вопреки своим убеждениям.

Как художник Эртель «открыл» для себя Толстого уже после того, как написал «Записки степняка» (1879—1883), сделавшие его известным писателем. Литературным «крестным» Эртеля был Засодимский, а главными «учителями» — Г. Успенский и Тургенев. Художественное влияние Толстого становится ощутимым лишь со второй половины 1880-х годов, не простираясь при этом слишком далеко.

Применительно к Эртелю и Толстому нужно говорить об исторической соотнесенности писательских судеб, связанных одна с другой прежде всего через русскую деревню второй половины XIX столетия. Отношение к природе, к народу, к привилегированным и образованным классам, к их социально-политической, культурной и религиозной деятельности в народе, изображение крестьян в литературе — вот общий круг взаимосвязанных проблем, представлявшихся одинаково важными и Эртелю, и Толстому. Этим во многом определяется и характер литературных отношений между ними.

1

В «Гарденинespecially» Эртель вспоминает о том, как юношей, в степи, ему «случалось заставать себя с лицом, мокрым от слез, с сердцем, прыгающим в груди от какой-то странной радости».[12] Неясно было, откуда приходило и что означало это чувство, исчезавшее так же незаметно и непроизвольно, как и возникавшее. Оно отключало от действительности и не стремилось к самоуяснению. В степной природе, столь хорошо знакомой с детства, Эртель ощутил присутствие скрытой жизни, загадочной и заманчивой. «...Все, чем звучала степь: серебристые переливы жаворонков, плач чибеси в ближайшей лощине, непрерывный звон кузнечиков, едва уловимый шепот травы, копошенье козявки возле самого уха, дальнее звяканье, свист, удары молота по железу, — все это подымалось к небу, преображало царствующее там безмолвие, оживляло холодную и загадочную немоту» (стр. 234). В этом хаосе Эртель угадывал внутреннюю гармонию, единство всей степной — растительной, животной, человеческой — жизни; вне пределов этого мира природа ему казалась устрашающе безжизненной. Непосредственное чувство природы устремлено у молодого Эртеля к земле, имеет «степной» отпечаток; но и здесь оно сохраняет неподвластность разуму и слову, вдохновляется не столько близостью к тайне, сколько ее непостижимостью и невыразимостью. Оно возникло и запечатлелось в сознании Эртеля как некая данность, не подлежащая анализу и уяснению. Это было «неделимое» художественное чувство — «зерно» пробуждающегося художественного таланта.

У Толстого юношеское чувство природы было более осознанным, более романтичным, почти религиозным. «...Чем больше я смотрел на высокий, полный месяц, тем истинная красота и благо казались мне выше и выше, чище и чище, и ближе и ближе к Нему, к Источнику всего прекрасного и благого, и слезы какой-то неудовлетворенной, но волнующей радости навертывались мне на глаза» (т. 2, стр. 179).

Глядя на «высокий, полный месяц», Толстой «забывал» о земле, испытывал радость приобщения к той вечной жизни, какою жило в его представлении ночное небо. «И все я был один, и все мне казалось, что таинственно величавая природа, притягивающий к себе светлый круг месяца, остановившийся зачем-то на одном высоком неопределенном месте бледноголубого неба и вместе стоящий везде и как будто наполняющий собой все необъятное пространство, и я, ничтожный червяк, уже осквернений всеми мелкими, бедными людскими страстями, но со всей необъятной могучей силой воображения и любви, — мне все казалось в эти минуты, что как будто природа и луна, и я, мы были одно и то же» (т. 2, стр. 179—180).

---

[12] А. И. Эртель, Собрание сочинений в семи томах, т. V, М., 1909, стр. 234. (Далее страницы этого тома указываются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

«Земная» природа вызывала в эти годы у Толстого совсем иное чувство, может быть, не менее сильное, но лишенное «могучей силы воображения и любви».

Это царство растительной силы, мощной и творящей, изумляющей своим красочным великолепием и вместе с тем слепой и бессмысленной. «...Я часто ходил в огород или сад есть все те овощи и фрукты, которые поспевали. И это занятие доставляло мне одно из главных удовольствий. Заберешься, бывало, в яблочный сад, в самую середину высокой заросшей густой малины. Над головой — яркое горячее небо, кругом — бледнозеленая колючая зелень кустов малины, перемешанных с сорною заростью. Темнозеленая крапива с тонкой цветущей макушкой стройно тянется вверх; разлапистый репейник с неестественно лиловыми колючими цветками грубо растет выше малины и выше головы и кое-где вместе с крапивою достает даже до развесистых бледнозеленых ветвей старых яблонь, на которых наверху, в упор жаркому солнцу, зреют глянцевитые, как косточки, круглые, еще сырые яблоки» (т. 2, стр. 176).

«Таинственно величавая природа» и «грубо» растущий репейник; «притягивающий к себе светлый круг месяца» и «сорная зарость», «колючая зелень» — два лика одного и того же мира, увиденного юным Толстым; оба по-своему прекрасны, но высшую радость вызывает первый.

Когда в начале 1870-х годов, под влиянием статей «Современника» и «Русского слова», в Эртеле впервые заговорило гражданское чувство, оно сразу же вступило в конфликт с бессознательной и непроизвольной любовью к природе. «...Он сам удивлялся на самого себя, стыдился самого себя, с усилием старался вернуться на прежнее, старался думать об Огюсте Конте, о „мыслящем пролетариате", о том, как хорошо быть „трезвым реалистом", о том, как беден и несчастен русский народ» (стр. 234). Чувство природы казалось не только «странным», но и «эгоистическим», «ненужным» и поэтому с самого начала сознательно приглушалось.

Эртелевское художественное чувство природы с самого начала уступает толстовскому в полноте и разнообразии проявлений — не потому, что оно слабее или бледнее, а потому, что у него иной характер и иная «структура»; «замкнутое» в себе, «немое» и не осознающее своего «высокого» происхождения, оно «чуждается» лирического выражения, «дорожит» своей «первобытной» безглагольностью, «стыдится» своей «аполитичности», — в то время как у Толстого это чувство не знает самоограничений.

Первые художественные произведения Эртеля — стихотворения и поэмы на темы народной жизни — были сугубо подражательными и беспомощными в литературном, а порою и в грамматическом отношении (напомню, что их автором был деревенский самоучка). Эртель писал «народным» стихом, который он заимствовал отчасти из фольклора, а еще больше из творчества Кольцова и Некрасова.

«Не спеть ли что?» — спрашивает в поэме «Ночь на берегу Волги» (1874 или 1875) косарь, «знать, жизнью не изломанный иль степию разнеженный». Запели «Степь моздокскую».

Душа все надрывается
От звуков безыскусственных.
Бегут слезы горючие,
И сердце громко стукает...
...То страстью отзываются,
То все тоской проникнуты,
А то они дрожма дрожат,
Как струны натяну́тые...
То густо так по воздуху,
Как трубы, разливаются...
И разом вдруг молчание,
Все звуки отрываются
И где-то там вдали
Лишь эхом повторяются...[13]

Сколь ни подражательны эти стихи, в них отголосок чувств, возникавших в те годы у Эртеля в степи. Скрытая тайна, внутренняя гармония, ощущавшаяся Эртелем в разноголосице степной жизни, «узнавалась», музыкально преображенная, и в пении косарей; вызывала такую же «странную радость» и те же нежданные слезы.

В художественно слабой юношеской поэме уже содержалось то, что позднее претворилось в одну из лучших сцен «Гарденинных». Работая над романом, Эртель «переписал» сцену у костра.

« Робя,... вот Мартиныч послухать жала́я... Сыграем, що ль!

— Дак що ж, заводи, пущай послухая.

Не переменяя положения, однодворец приложил ладонь к щеке, крякнул, раскрыл, искривляя, губы... Каким-то звенящим полуговорком, полураспевом вылетели оттуда первые слова песни:

— Э-их, да и що же ты, моя степь... раздолье широкое... степь моздовска-а-ая!..— и не успели еще эти слова с бархатно-голосистою оттяжкой на слове

[13] См.: Воронежская литературная беседа. Материалы и исследования по истории литературы и театра, I. Воронеж, 1925, стр. 75—76.

lib.pushkinskijdom.ru

„моздовская" уплыть в пространство и замереть там жалобно-погасающим звуком, как вдруг настоящий стон, многоголосый, дружный, согласный заставил вздрогнуть Николая. Он быстро отвернул лицо от огня... и грусть, и слезы, и восторг перехватили ему дыхание „Что ж это такое?.. — воскликнул он про себя. — Как хорошо!" — „Широко ты, степь, протянулася... буграми, буераками... лощинами-вершинами... от города Царицына до того ли що князя Галицына! Ах, широко..." „Ну, ну, голубчики, еще, еще... Ну, еще, тонкий, дрожащий голос... и ты, угрюмый, бархатный бас... Вот оно!.. Плывет... вот оно!" И опять дружным, артельным стоном наливались голоса и подхватывали запевалу, опять в густых, мужественных звуках звенел, как струна, ноющий, вздрагивающий тенорок, особенно тщательно выговаривающий слова песни. — и в душе Николая какими-то волнами росло и прибывало сладкое, томительно-замирающее чувство. Прелесть уныния, прелесть тоскливой удали овладевала им» (стр. 239—240).

В романе и в поэме — одинаковые приметы одного и того же художественного чувства. В романе: «и грусть, и слезы, и восторг»; «сердце, прыгающее в груди от какой-то странной радости»; в поэме: «бегут слезы горючие и сердце громко стукает (!)»; в романе: «прелесть тоскливой удали»; в поэме (о «звуках безыскусственных»): «тоской проникнуты»; в романе: «не успели еще уплыть в пространство и замереть там жалобно погасающим звуком»; в поэме: «по воздуху, как трубы, разливаются .. И разом вдруг молчанье»; в романе: «как струна, ноющий, вздрагивающий тенорок»; в поэме: «дрожма дрожат, как струны». За пятнадцать лет, отделяющих роман от поэмы, в жизни и сознании Эртеля произошли огромные перемены, но то, что было воспринято в ранней юности, не только не отдалилось, но стало еще ближе и значительнее.

Толстой в молодости написал не один десяток стихотворений, хотя и не с них началась его художественная деятельность. Большинство до нас не дошло, но несколько сохранившихся произведений позволяют судить об общем характере его поэтического творчества.

Сижу у окна я и в мысли
Картины былого слежу,
Но счастья во всей моей жизни
Минуту одну нахожу:
Минуту любви, упованья,
Минуту без мысли дурной,
Минуту без тени желанья,
Минуту любви неземной...

(т. I, стр. 299)

Мотивы одиночества и «неземной» любви обычны в русских романсах 1830—1840-х годов. В этом смысле толстовское стихотворение и традиционно и подражательно. Но для Толстого «минута любви неземной» — не обычная художественная условность, а знакомая и дорогая минута «волнующей радости», которую он пережил еще в юности, впервые охваченный «необъятной могучей силой воображения и любви».

Глубиной художественной памяти Эртель не уступал Толстому, но область наблюдений и воспоминаний, художественные образцы и авторитеты, вдохновлявшие писателей, имели между собою мало общего. В рассказе «Рубка леса», написанном приблизительно в одно время с цитированным выше романсом, Толстой, по его собственному признанию, испытал влияние Тургенева.[14] «Низ пня, превратившийся в уголь, изредка вспыхивая, освещал фигуру Антонова, с его седыми усами, красной рожей и орденами на накинутой шинели, чьи-нибудь сапоги, голову или спину. Сверху сыпалась та же печальная мгла, в воздухе слышался тот же запах сырости и дыма, вокруг видны были те же светлые точки потухавших костров, и слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова; а когда она замолкала на мгновенье, звуки слабого ночного движения лагеря — храпения, брянания ружей часовых и тихого говора вторили ей» (т. 3, стр. 74).

«Заунывная» народная песня, «печальная мгла» южной ночи, «светлые точки потухавших костров», «звуки слабого ночного движения лагеря» в «общей тишине» — это «тургеневские» краски, «тургеневское» настроение.

В «Гарденинах», в сцене пения косарей, написанной уже сложившимся художником, задает тон сама песня. «Заунывная песня» в «Рубке леса» — лишь деталь общей картины. Толстовская индивидуальность впервые ярко проявилась в автобиографической трилогии, Эртель нашел себя в «народных сценах».

---

[14] См. об этом: Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель», Л., 1962, стр. 38—40.

lib.pushkinskijdom.ru

2

По поводу эртелевского увлечения Тургеневым Толстой заметил: «Сначала он писал, рабски подражая Тургеневу, все-таки очень хорошо. Потом явилась самостоятельная манера».[15] Об этом Толстой говорил и после смерти Эртеля, работая над предисловием к «Гарденинам»: «Эртель подражает Тургеневу в описаниях природы».[16] Толстой, испытавший в свое время влияние Тургенева и считавший, что как пейзажист Тургенев не имеет равных в русской литературе, видел в этом естественный и не очень крупный недостаток, почти достоинство начинающего писателя («все-таки очень хорошо»).

Эртель и Тургенев — тема, требующая особого рассмотрения.[17] В данном случае нас интересует эртелевская «самостоятельная манера». Более конкретно Толстой высказался на эту тему осенью 1889 года, когда впервые читал «Гарденинных». В. Г. Чертков пишет об этом: «Вчера днем он прочел описание ссоры и драки в крестьянской семье. Это место ему так понравилось, что после обеда он сам стал все это перечитывать нам вслух, удивительно живо изображая все в лицах и восторгаясь замечательным знанием автора крестьянской жизни, языка, выражений... Он был просто в восхищении от этой картины».[18] (В сцене, о которой идет речь, рассказывается о том, как мужик Андрон, сын деревенского старосты Веденея, потребовал раздела имущества; как его отец устроил скандал, окончившийся семейной дракой). «Теперь так никто не пишет», — говорил Толстой.[19] «...Такого знания народного быта... — повторил он в 1908 году в предисловии к «Гарденинным», — я не знаю ни у одного писателя». «Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей», «Эртелю, кажется, более естественно говорить народным, чем литературным языком», «забываешь о сочинителе», — так Толстой определял «самостоятельную манеру» Эртеля. Чувство, которое вызывали у Толстого «народные сцены» Эртеля, хотя и было чувством прекрасного, вряд ли можно назвать эстетическим в собственно литературном смысле этого слова. Оно, по сути, не отличалось от того чувства, которое возникало у Толстого при непосредственном общении с народом. В черновике предисловия к «Гарденинным» Толстой писал: «читаешь и слышишь народ», испытываешь «чувство близкого общения с народом».[20] Печатный текст усиливает и суммирует эти формулировки: «Кажется, что живешь с народом».

В 1883 году Эртель, еще «рабски подражая» Тургеневу, обратился в поисках выхода из идейного кризиса к произведениям Толстого. Толстовская вера в прирожденную доброту человека, призыв жить одной жизнью с народом не вызвал в это время у Эртеля активного отклика, хотя и не прошел бесследно (Письма, 47). И только позднее, в тюрьме, не думая о Толстом, Эртель испытал те чувства, которые Толстой хотел пробудить у читателей «Исповедью». «Подумать, что вот скоро смерть, а как прошла жизнь? И что почему мне не приходило в голову, как коротка жизнь и как много уходит времени на пустяки и на зло? Я помню, что рядом с этими мыслями во мне произошел необыкновенный подъем чувства любви к людям, явилось страстное желание со всеми примириться, всех простить, со всеми жить в любви и в мире, потому что жизнь так коротка и так много растрачивается сил на ненужную злобу и ненужную вражду» (Письма, 34). (После смерти Эртеля это письмо попало Толстому и сильно растрогало его).[21]

Только пережив «необыкновенный подъем любви к людям», Эртель смог вполне оценить и отчасти ассимилировать общий дух и некоторые художественные формы литературной деятельности Толстого. Впервые это проявилось в повести «Две пары» (1886; в журнальном варианте Толстой эту повесть, видимо, не читал — во всяком случае его отзывов о ней не сохранилось, но в 1894 году, разумеется, с одобрения Толстого, она вышла в издательстве «Посредник»). Влияние Толстого ощущается и в «Гарденинных», но здесь оно уже не столь сильно и более или менее явственно обнаруживается лишь в некоторых элементах стиля.

Стиль Толстого, те его особенности, которые Эртелю оказались более близки, трудно поддаются описательной характеристике. Здесь сходство устанавливается

---

[15] «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 465.

[16] Записки Д. П. Маковицкого (запись 25 ноября 1908 года). Государственный музей Л. Н. Толстого (далее — ГМТ).

[17] См.: Л. Н. Назарова. Тургенев и А. И. Эртель. В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, III. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 203—209.

[18] См.: О. Бубнова. Эртелевские материалы в Доме-музее И. С. Никитина. «Коммуна», 1955, № 182, 3 августа.

[19] Там же.

[20] ГМТ, папка 263. Далее при ссылках на черновик предисловия Толстого к «Гарденинным» всюду приводится этот источник.

[21] См.: Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 222.

lib.pushkinskijdom.ru

«на слух», сравнением художественно родственных текстов, и демонстрируется сравнительным анализом стилевой «фактуры».

«Несмотря на то, что вся внутренняя жизнь Вронского была наполнена его страстью, внешняя жизнь его неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам светских и полковых связей и интересов. Полковые интересы занимали важное место в жизни Вронского и потому, что он любил полк, и еще более потому, что его любили в полку. В полку не только любили Вронского, но его уважали и гордились им, гордились тем, что этот человек, огромно богатый, с прекрасным образованием и способностями, с открытою дорогой ко всякого рода успеху и честолюбия и тщеславия, пренебрегал всем этим и из всех жизненных интересов ближе всего принимал к сердцу интересы полка и товарищества» (т. 18, стр. 182—183).

Толстой «узнается» прежде всего по характерным «повторам»: «...и потому, что он любил полк, и еще более потому, что его любили в полку. В полку не только любили Вронского, но...» и т. д.

«Повторяя», «нагнетая» особенно важные для него слова и однотипные обороты, Толстой словно стремится до конца исчерпать заключенный в них смысл Чаще всего у Толстого так выражается чувство любви, сильно возбужденное встретившейся внутренней преградой и эту преграду преодолевающее, — моральное чувство, всецело сосредоточившееся на каком-то одном, самом важном в этот момент переживании. Толстой не считает Вронского лично «виноватым», любуется его «породистой», аристократической и офицерской, красотой; но морально не может не осуждать «полковую жизнь» и рассматривает Вронского в аспекте этой жизни.

Характерно, что в толстовских пейзажах совсем иная «структура» художественного чувства и совсем иная стилевая «фактура». Например, в той же «Анне Карениной»: «Наутро поднявшееся яркое солнце быстро съело тонкий ледок, подернувший воды, и весь теплый воздух задрожал от наполнивших его испарений отжившей земли. Зазеленела старая и вылезающая иглами молодая трава, надулись почки калины, смородины и липкой спиртовой березы, и на обсыпанной золотым цветом лозине загудела выставленная облетавшаяся пчела» (т. 18, стр. 161). Чувство природы ищет у Толстого воплощения в обилии и многообразии словесных красок, в то время как моральное чувство выражается «аскетически», стремится к максимальной емкости словесного выражения.

Толстовские «повторы», толстовскую интонацию мы наблюдаем и у Эртеля: «...петербургская жизнь Татьяны Ивановны шла по привычной и давно наезженной колее и в этом походила на жизнь в деревне. Выдумывать, изобретать, приладиваться к новым обстоятельствам, сталкиваться с новыми, „не своего круга“ людьми, утверждать среди них свое положение, — все это непременно случалось и непременно нужно было, живя за границей, но совершенно не было нужно в Петербурге и в деревне. Тут все было когда-то и кем-то выдумано, изобретено и прилажено. Каждый новый день приносил с собою точное и самое подробное указание, что делать, куда ехать, кого принять, что говорить кому и о чем написать. Оставалось подчиниться такому указанию, вот и все» (стр. 24).

Элементы «толстовского» стиля возникают у Эртеля именно в тех случаях, когда писатель, подобно Толстому, в чем-то сочувствует своим героям и в то же время не принимает целиком их поступков и понятий и «преодолевает» эту неприязнь. Татьяна Ивановна Гарденина вызывает у Эртеля антипатию барской избалованностью, неприспособленностью к жизни, аристократическим снобизмом и т. п. Но в этом не было личной вины Татьяны Ивановны, бессознательно усвоившей привычки и воззрения своей среды; к тому же Татьяна Ивановна была уже не молода и одинока, обременена заботами о подрастающих детях. Все это располагало Эртеля к героине, вызывало в нем «толстовские» чувства, а вместе с ними и тяготение к «толстовскому» стилю.

«Самостоятельная манера» Эртеля, абсолютно преобладающая в «Гарденинах», ничем не напоминает толстовскую. Вот ее образец: «Привалился Веденей на солому, жевал былинку, обводил глазами свое крепкое хозяйство, думал о рассаде, об огороде, о том, как много у него скота и хлеба, и все в порядке, в приборе; вслушивался, как мычали коровы, хлопали пастушьи кнуты, играл звонкий рожок, выводили на разные голоса ближние и дальние ворота; разбирал носом запах дыма, соломы, парного молока, запах земли и утренней прохлады...» (стр. 213). «Фактуру» этого стиля можно определить как «штриховую». Эртель «множит» подробности и детали, обозначая их беглыми «штрихами»: привалился, жевал, думал; о рассаде, об огороде, о том, как много скота; запах дыма, соломы, парного молока и т. д.

Передавая «утренние» настроения и мысли старосты Веденея, Эртель «помнит», как подло вел себя старик накануне, но в описываемое мгновенье «прощает» ему все, ибо то, чем любуется, чем способен любоваться Веденей, необыкновенно близко и дорого самому Эртелю. Чувство любви к герою взяло верх над антипатией, «по-толстовски» осложнилось и нашло выход в «толстовской» интонации: «...и то, что не давало ему спать ночью, точно отошло от него, точно не выбрало себе места между приятными мыслями о хозяйстве и теми мыслями, которые не-

lib.pushkinskijdom.ru

вольно приходят в голову, когда горит восток, просыпается трудовой деревенский день, начинаются неотложные заботы» (стр. 213).

В сложной совокупности чувств, которые испытывал Эртель по отношению к деревне, «физическая» любовь к ней была наиболее сильным чувством. С максимальной полнотой стремится он воссоздать чувственно ощутимый — зримый, слышимый, обоняемый мир, окружающий его деревенских героев. «На речке стоял тонкий туман. Навозные кучи, свалепные на огородах, курились. Сильно пахло сыростью, свежевспаханною землей и перегнившею соломой, острым запахом навоза. По деревне кое-где скрипели ворота, в соседском дворе слышались заспанные голоса» (стр. 211). Для Эртеля это не «пейзаж», а реальность, хотя и мысленная; он наслаждается этой картиной не как художник, а так, как переживал это, находясь в деревне. Это чувство природы, чувство жизни, не сублимировавшееся в эстетическое. Оно становилось эстетическим тогда, когда осложнялось, опосредствовалось иным, обретая дополнительный, — чаще всего моральный — смысл. В этих случаях Эртель сближался с Толстым, испытывая на себе его художественное влияние; но эти сближения, хотя и были закономерными, имели спорадический характер.

В начале 1870 года Толстой задумал роман, главным героем которого должен был стать образованный молодой человек крестьянского происхождения. В процессе обдумывания замысла появилось новое лицо — женщина из высшего общества, «потерявшая себя», а «характер из мужиков образованного человека» решено было сделать управляющим имением.[22] Среди действующих лиц «Анны Карениной», возникшей из этого замысла, управляющего имением уже нет, а есть помещик Константин Левин. «Вместо» романа о народном интеллигенте Толстой написал роман из жизни людей своего круга.

...Левин, после неудачного сватовства к Кити, вернулся в родное поместье. То, что он увидел в деревне, привело его к решению полностью перемепить свою жизнь. Главным впечатлением были встречи на покосе, когда он наблюдал крестьян во время их работы и отдыха.

«Один грубый, дикий бабий голос затянул песню и допел ее до повторенья, и дружно, враз, подхватили опять с начала ту же песню полсотни разных, грубых и тонких, здоровых голосов.

Бабы с песнью приближались к Левину, и ему казалось, что туча с громом веселья надвигалась на него. Туча надвинулась, захватила его, и копна, на которой он лежал, и другие копны, и воза, и весь луг с дальним полем — все заходило и заколыхалось под размеры этой дикой развеселой песни с вскриками, присвистами и еканьями. Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать. Когда народ с песнью скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина» (т. 18, стр. 290). Левин решил отречься «от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования» и начать «трудовую, чистую и общую прелестную жизнь» (т. 18, стр. 291). Так думал он ночью в поле. А под утро, по дороге домой, он встретил карету, в которой увидел Кити. «Светлая и задумчивая, вся исполненная изящной и сложной внутренней, чуждой Левину жизни, она смотрела через него на зарю восхода». «И все то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, все вдруг исчезло. Он с отвращением вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке. Там только, в этой быстро удалявшейся и пересекшей на другую сторону дороги карете, там только была возможность разрешения столь мучительно тяготившей его в последнее время загадки его жизни». «Нет, — сказал он себе, — как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю *ее*» (т. 18, стр. 292—293).

«Насилие», которое совершали над собой в романе Левин, а в жизни Толстой, отрицая смысл своей прежней жизни и находя единственно привлекательной и разумной крестьянскую, было до известной степени насилием и над художественным чувством. Размышляя о том, как осуществить свое решение приписаться в крестьянское общество, Левин взглянул на ночное небо и увидел там «странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков». «Как красиво! — подумал он... — Как все прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и на нем ничего не было — только две белые полосы. Да, вот так-то незаметно изменились и мои взгляды на жизнь!» (т. 18, стр. 291—292).

Трудно узнать в этих строках стиль Толстого (особенно в репликах: «Как все прелестно в эту прелестную ночь!»; «Да, вот так-то незаметно изменились и мои взгляды на жизнь!»). Не ощущается он и в левинских рассуждениях о «трудовой,

---

[22] С. А. Толстая. Дневники. 1860—1891. Изд. М. и С. Сабашниковых, Л., 1928, стр. 30, 32. См. также об этом: Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. Изд. «Наука», М—Л., 1966, стр. 240, 243, 246.

lib.pushkinskijdom.ru

чистой и общей прелестной жизни» крестьян: «Бог дал день, бог даст силы. И день, и силы посвящены труду, и в нем самом награда. А для кого труд? Какие будут плоды труда? Это соображения посторонние и ничтожные» (т. 18, стр. 290).

«Толстовский» художественный мир, специфически толстовский стиль возникают там, где «прежняя жизнь», ее идеалы предъявляют свои права: «И все то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, все вдруг исчезло» и т. д.

3

В 1885 году Толстой посоветовал Эртелю написать рассказ для читателей из народа. Эртель дебютировал в жанре «народных рассказов». «Повестью о жадном мужике Ермиле». «Рассказ по языку и правдивости подробностей и по содержанию хорош, — писал Толстой в 1886 году, прочитав присланную ему рукопись, — но нехорошо задуман — распущенно и не отделан» (т. 85, стр. 307—308). Вероятно, в текст были внесены изменения, удовлетворившие Толстого. В том же 1886 году «Повесть о жадном мужике Ермиле» была опубликована в издательстве «Посредник»; на следующий год она вышла вторым изданием и затем многократно переиздавалась. «Он очень сочувственно относится к нашим изданиям, — писал В. Г. Чертков об Эртеле Толстому в 1888 году, — много помог мне разными указаниями и готовится написать для нас рассказ весьма сочувственного содержания» (т. 86, стр. 174). Речь шла скорее всего о «Рассказах Ивана Федотыча», которые Толстой прочитал еще в рукописи (т. 86, стр. 210). Эти рассказы, включенные позднее в текст «Гарденинных», выдержали в «Посреднике» несколько изданий. «Все истории, — отозвался о «Рассказах Ивана Федотыча» Толстой, — мне очень понравились. Язык прекрасный, краткий и ясный...» (там же). Особенно понравился Толстому рассказ «О Фаустине Премудром»: «Фаустин — прекрасно» (там же; см. также Письма, 207). В 1889 году Эртель передал в «Посредник» жизнеописание Будды. «Переделка Будды, — делился своими впечатлениями с Чертковым Толстой, — очень хороша, она совсем другое, чем то, что бы мы с вами сделали: освещение дорогих нам истин через Будду, она беспристрастна. Изложение прекрасно... И так очень, очень хорошо» (т. 86, стр. 274). Жизнеописание Будды в «Посреднике», однако, не появилось, как и биография Наполеона, заказанная Эртелю в том же 1889 году. В последующие годы Эртель для «Посредника» не писал.

Пожалуй, ни об одном из сотрудников «Посредника» Толстой не отзывался так лестно, как об Эртеле.

Но как это, на первый взгляд, ни парадоксально, Эртель, выходец из народа, с самого начала своей литературной деятельности всего менее хотел специализироваться на изображении народной жизни, столь хорошо ему известной. В 1881 году он писал: «...быт рабочих и т. д. — увы! — интерес это для меня представляет второстепенный. Мне кажется, что столько людей добросовестно эксплуатируют эту тему и с похвальным усердием вертятся в узкой сфере исключительно мужицких нужд и интересов... Надо кому-нибудь вспомнить и об интеллигентном человеке — конечно, не забывая главную суть, руководящую интересами этого человека, — общественное дело и благоразумно обходя чисто личные, психологические мотивы. Вот с этой точки зрения меня гораздо более интересует участь интеллигенции и трагический характер ее отношений к *народу*, чем самый народ с своим „обычным правом и бытовыми формами“» (Письма, 41).

Среди высказываний Эртеля о народе встречаются иногда очень резкие (не предназначенные, правда, для опубликования). Например: «...глубоко несчастный народ, но и глубоко скверный. Отсюда, конечно, не следует, что на него надо плюнуть, но следует то, что находиться с ним в *реальных* отношениях очень тяжко, иногда до нестерпимости. Правда, есть позиции, с которых он представляется интересным и симпатичным: это позиция этнографа и вообще наблюдателя, — как был наблюдателем автор „Записок охотника“, например. Но стоит только хлебнуть „реальных отношений“, как — увы! — сквозь поэтическую оболочку живо засквозит грубый и, главное, лживый, лживый дикарь. И не то плохо, что он груб и лжив с „барином“, а то, что он до сих пор оправдывает язвительные слова Котошихина или Крижанича: „Русские друг дружку едят и с того сыти бывают“. Мужички именно едят друг друга с превеликой готовностью и самым подлым способом» (Письма, 368).

Эртель был связан с народом и «реальными отношениями», и как художник-«этнограф». В «Рассказах Ивана Федотыча», вызвавших восторженный отклик Толстого, Эртель выступает «с позиций этнографа».

«Были три мниха: Федосей и Лука и Фома. Жили в горé, спасались. И говорит один человек: вот три мниха и все трое великой жизни и одинаково понимают спасение. Как так? — спрашивают человека. И говорит: шел я дорогою, встретил Федосея: несет вязанку дров, пошатывается от непосильного бремени. И подумал я про себя: надо его испытать, — расскочился, прыгнул ему на горб, так и придавил вместе с вязанкой. Поднялся Федосей, оправился, поклонился, побрел, куда ему следовало, ни слова мне не сказал». Были испытания и Луке, и Фоме, оба

lib.pushkinskijdom.ru

перенесли их с великим терпением. «Вот отчего все трое великой жизни и одинаково понимают спасение. И *некто* сказал тому человеку: не все великой жизни и не одинаково понимают спасение: ступай в крипту, стань за дверьми, слушай. И пошел человек в крипту, и прислонился у входа, и стал слушать». Федосей порадовался, что вспомнил вовремя о боге, не избил обидчика. Лука пожалел человека, сделавшего зло, но тоже был рад тому, что смирение ему зачтется. А Фома лишь плакал от жалости к грешнику. «И тогда *некто* сказал тому, кто стоял у входа крипты: слушай и различай *делателей страха, мзды* и *любви*...» (стр. 111—112).

Перед нами своеобразная фольклорная «запись» одной из притч, слышанных Эртелем в молодости от барских слуг старого времени. В ее фольклорной подлинности, помимо свидетельств самого Эртеля, убеждает язык — естественным и неповторимым сочетанием современных разговорных и старинных церковно-книжных слов, возможным только у рассказчика из народа. Мораль притчи — о различии между любовью подлинной и мнимой — была Эртелю близка, но он не выступает ее проповедником. Он ориентируется на читателя, способного оценить чистоту нравственного чувства и «прозрачность» мысли, «детскую» наивность повествовательной манеры рассказчика. «Этнографический» интерес к современному деревенскому «любомудрию» перерастает здесь в интерес художественный, приобретает эстетическую окраску.

«Рассказы Ивана Федотыча» — своеобразный художественный «оазис» среди многочисленных глав романа, изображающих обычную жизнь современной деревни. Эртель сосредоточивается в этих главах на социально-политических проблемах, «забывая» об «эстетике» и исходя главным образом из впечатлений и опыта своих «реальных отношений» с народом.

«...— Тоже сказывали — воля, а заместо того все на господ хрип гнем.

— Ну, как же на господ? Чай, ты за это деньги получаешь. Да и кто тебе может запретить работать, где хочешь? Нет, Андрон, ты это не толкуй... Ты удивительно какой недовольный мужик.

— А когда я их, деньги-то твои видал? Батюшка получит — батюшка отдаст, куда ему следует, а наше дело одно — работай. Кое-дело придется сапоги справить — кланяешься, кланяешься, да и отойдешь ни с чем» (стр. 167).

«Сказывали», «заместо», «хрип гнем», «кое-дело», «сапоги справить» — специфически «крестьянский» колорит этих слов и выражений не задерживает на себе читательского внимания, ибо самое главное и самое интересное в этом эпизоде — его «социологический» сюжет: конфликт между «отцами и детьми» в пореформенной деревне, распад патриархальной крестьянской семьи, в укладе которой сохранялись пережитки крепостного сознания и права.

Если язык «Рассказов Ивана Федотыча» имеет в глазах автора самостоятельную художественную ценность, то разговорно-бытовая деревенская речь в «Гарденинных» интересна Эртелю главным образом со стороны своего общественно-политического содержания; она выразительна и бедна, энергична и примитивна — как мысли и чувства эртелевских крестьян. Художественный интерес Эртеля к крестьянской речи тем острее и эстетически осознаннее, чем далее ее сюжет от социальных и политических проблем современной народной жизни. Но и в одухотворенном и «перевозвышенном» рассказе Ивана Федотыча, и в грубых выражениях Андрона Эртель не только изъясняется, но и мыслит «по-крестьянски». «Деревенские» слова и обороты в языке его персонажей — не «оболочка», а живая словесная «плоть» их сознания, сохраняемая автором в первозданном виде, — не потому, что автор к этому сознательно стремится, а вследствие внутреннего «сродства» (Письма, 248) между крестьянским и эртелевским сознанием, возникшего в «деревенский период» биографии Эртеля и не исчезнувшего в дальнейшем.

«Рассказы Ивана Федотыча», а также главы, изображающие в «Гарденинных» семейно-нравственный быт народа, близки по времени написания, по тематике и жанру к толстовским «народным рассказам» и к пьесе «Власть тьмы».

Сравним рассказ Толстого «Два брата» с рассмотренной выше эртелевской притчей.

«Жили в давнишние времена недалеко от Иерусалима два родные брата, старшой Афанасий и меньшой Иоанн. Они жили в горе, недалеко от города и питались тем, что им давали люди. Все дни братья проводили на работе. Работали они не свою работу, а работу бедных. Где были утружденные работой, где были больные, сироты и вдовы, туда ходили братья и там работали и уходили, не принимая платы. Так проводили братья врозь всю неделю и сходились только в субботу вечером к своему жилищу». Братья нашли золото. Иоанн пришел в ужас и убежал, а Афанасий забрал золото, употребил его на помощь нуждающимся и вернулся в скит, но не получил ангельского благословения. «И тогда обличила Афанасия совесть его, и познал он, что не для бога делал он дела свои, и он заплакал и стал каяться... И познал, что не золотом, а только трудом можно служить богу и людям» (т. 25, стр. 28—30).

Сюжет и жанр «Двух братьев» восходят к древнерусской церковнокнижной традиции, получившей в дальнейшем устное распространение. Близость толстовской притчи к фольклору этим, однако, и ограничивается. Язык «Двух братьев» не

lib.pushkinskijdom.ru

крестьянский, не разговорный, не литературный, а «идеальный» общенародный язык, «очищенный» от всех специфических напластований талантом Толстого. Мораль притчи — «не золотом, а только трудом можно служить богу и людям» — заключает в себе, помимо религиозно-проповеднического, и глубоко личный, интимно значительный для Толстого смысл. «И тогда обличила Афанасия совесть его, и познал он, что не для бога делал он дела свои, и он заплакал и стал каяться». Здесь слышится голос самого Толстого. «...Неужели так и придется мне умереть... — писал Толстой в 1885 году, — не прожив хоть одного года по-человечески разумно, т. е. в деревне не на барском дворе, а в избе, среди трудящихся, с ними вместе трудясь по мере своих сил и способностей, обмениваясь трудами, питаясь и одеваясь, как они...» (т. 85, стр. 223—224). В «Двух братьях» — отголосок этой мечты.

Когда Толстой писал «Двух братьев» и другие рассказы этого жанра, у него было сознание, будто он порвал с беллетристикой. Он перелагал известные ему народно-поэтические и литературные сюжеты, преследуя исключительно дидактические цели. Ни «этнографического», ни самоценно художественного интереса «народные рассказы» для него не имели.

Во «Власти тьмы» Толстой «вернулся» к беллетристике, выступив в новом для себя жанре (прежним драматургическим опытам он не придавал серьезного значения). Никогда до этого Толстой не писал столь крупного произведения на языке современной ему деревни. Работа над пьесой, по его словам, опустошила его записную книжку.

«А н и с ь я. Что же мне, тетка Матрена, от тебя хорониться. Ты все дела знаешь. Согрешила я, полюбила сына твоего.

М а т р е н а. Ну, новости сказала. А тетка Матрена и не знала. Эх, деушка, тетка Матрена терта, терта да перетерта. Тетка Матрена, я тебе скажу, ягодка, под землей-то на аршин видит. Все знаю, ягодка! Знаю, зачем молодым бабам сонных порошков надоть. Принесла. (*Развязывает узелок платка, достает в бумаге порошки*). Чего надо, то вижу, а чего не надо, того знать не знаю, ведать не ведаю. Так-то. Тоже и тетка Матрена молодая была. Тоже с своим дураком, ведашь, умеючи прожить надо. Все 77 уверток знаю. Вижу, ягодка, зачиврел, зачиврел твой-то старик. С чем тут жить? Его вилами ткни, кровь не пойдет. Глядишь, на весну похоронишь. Принять во двор кого-нибудь да надо. А сынок чем не мужик? Не хуже людей. Так что же мне за корысть сына-то с доброго дела снять? Разве я своему детищу враг?» (т. 26, стр. 131—132).

Толстой насыщает речь героини «народными» словами и выражениями, далеко выходя за пределы сюжетно необходимого. «Ну, новости сказала» — «Знаю, зачем молодым бабам сонных порошков надоть». Между этими репликами, важными для развития действия, — «внесюжетные» пословицы, афоризмы, речения из «записной книжки»: «Эх, деушка, тетка Матрена терта, терта да перетерта. Тетка Матрена, я тебе скажу, ягодка, под землей-то на аршин видит». Если в сильно «разреженной» художественной атмосфере «народных рассказов» «этнографический» элемент почти не заметен, то во «Власти тьмы» он «сгущен» и художественно обыгран. У Толстого, в отличие от Эртеля, эстетическое восприятие крестьянской речи тем острее, чем она ближе к бытовой, разговорно-обиходной, чем больше отличается от языка тогдашней литературы — языка культурного общества, к которому принадлежал сам Толстой.

4

«Центр» своего мировоззрения Эртель видел в «неразрывном» соединении «способности *любить* и способности *познавать*» (Письма, 133). «Не доверяя» вполне ни любви, ни рассудку, Эртель полагал, что истина добывается их совместной и согласованной работой.

Любить познавая и познавать любя — этот девиз не вполне согласовывался с литературной деятельностью Эртеля, в писательской судьбе которого «способность познавать» сыграла решающую роль. Как уже отмечалось выше, Эртель испытал в юности сильнейшее влияние научной и политической мысли, пропагандировавшейся демократическими журналами 1860—1870-х годов. И хотя во второй половине 1880-х годов он высоко оценил «способность любить», тем не менее «способность познавать» задавала тон, определяла круг литературных интересов и самую психологию творчества. Эртель не хотел и не мог перечеркнуть тот опыт своей жизни, который приобщил его сначала к элементарной, а затем к высокой культуре, сделал человеком иного общественного положения, сотрудником лучших русских журналов. Обязанный своим писательским рождением просветительскому движению пореформенных лет, Эртель мог стать и стал беллетристом-просветителем.

Из двух «способностей» — любить и познавать — Толстой более высоко ставил вторую. «Разум, — писал он, — мне ничего не говорит и не может сказать на три вопроса («вопросы сердца»: «что я могу знать?», «что я должен делать?», «чего я могу надеяться?», — *Б. Б.*), которые легко выразить одним: что я такое? Ответ на

lib.pushkinskijdom.ru

эти вопросы дает мне в глубине сознания какое-то чувство» (т. 62, стр. 380). «Вопросы сердца» были поставлены «разумом», и ответ на них долгие годы (а также и в дальнейшем) искался на путях «разума», но был непосредственно подсказан «чувством», в котором объединились и стремление «жить по-божьи», и «физическая любовь к настоящему рабочему люду»: «нужно отрекаться от всех утех жизни, трудиться, смиряться, терпеть и быть милостивым» (т. 23, стр. 32, 47). В Толстом здесь говорил не только писатель, но и дворянин и помещик, проживший всю жизнь в непосредственной близости к народу, хотя и отдельно от него, отдавший много душевных сил и способностей работе «разума» и обратившийся к простой «народной» вере. Такую эволюцию проделал в то время не один Толстой. Перед нами определенный тип мировоззрения — «дворянско-крестьянский», «религиозно-демократический».

Отвечая на вопрос «что я такое?», Эртель писал: «Во мне нет органической связи с разночинцем, как это ни курьезно, ибо по сословию я мещанин. Из того, что у меня легко завязывались дружеские связи с настоящими барами, что я до глубины души люблю Пушкина, что понимаю и способен наслаждаться самодовлеющим искусством, что люблю очень культурных людей и особливо женщин, что мне свойственны некоторые барские привычки, — из всего этого, пожалуй, вернее заключить, что органическая-то моя связь — с прежним периодом... Но и это не будет верно. Т. е. может быть, и верно, да дело в том, что, тяготея ко вчерашнему дню, я отлично вижу, в чем преимущество нынешнего, а главное, не чувствуя себя роднею разночинцу, сознаю в сильной степени сродство свое с народом» (Письма, 248). Не простолюдин, не «барин», не «шестидесятник», не наследник традиций 1830—1840-х годов, а все вместе: то, что составляет понятие «восьмидесятник» — вот что такое Эртель как культурно-исторический тип.

Эртель был близок Толстому прежде всего тесным «сродством» с народом. В «Гарденинных», как уже отмечалось выше, Толстой всего более ценил «народные сцены» и «народный язык» (т. 37, стр. 244). Это видно и из предисловия к роману и — еще отчетливее — из сравнения черновых вариантов этого предисловия с окончательным текстом. В черновике было: «не читать только, а изучать Эртеля»; в печатном тексте появилось: «изучать *народные сцены* Эртеля» (здесь и далее курсив мой, — *Б. Б.*); черновик: «читая Эртеля...»; печатный текст: «читая *народные сцены* Эртеля...»; черновик: «У какого-то писателя высчитали количество потребляемых им слов. У Эртеля это количество было бы самое большое из всех русских писателей»; в печатном тексте уточнено: «особенно *народных* слов».

Безоговорочно присуждая Эртелю пальму первенства в изображении народной жизни, Толстой, однако, считал, что Эртель любит народ недостаточно сильной и недостаточно осознанной любовью и поэтому чрезмерно акцентирует внимание на «слабостях» народа (т. 37, стр. 245). Впрочем, последнее обстоятельство не казалось Толстому предосудительным при первом знакомстве с романом Эртеля в 1889 году. Толстой говорил: «... автор сознательно описывает самую тяжелую сторону крестьянской жизни. Здесь видно, как распадаются старые устои их жизни...» [23] Позднее, в 1908 году, 23 ноября, начав перечитывать «Гарденинных», Толстой сказал об Эртеле: «Он знает народ и любит его» [24] Но через несколько дней он высказывался об Эртеле уже иначе: «...у него гораздо меньше любви к народу, чем у Лескова. Он даже презирает народ. В художественном произведении видно отношение автора. В статье это можно скрыть, а здесь все выходит наружу...» [25] Наконец, в предисловии к «Гарденинным», датированном 4 декабря, говорится о «сильной, часто как будто не сознаваемой любви автора к народу, который он иногда хочет изображать в темном свете» В черновике предисловия эпитет «сильная» отсутствует, а о наклонности автора подчеркивать недостатки народа сказано резче: «даже старающийся в темном свете изображать народ». Эртель любит народ, но не понимает значения этого чувства и не руководствуется им в своем творчестве; «не сознаваемая» им любовь к народу не различает важного и несущественного, преувеличивает слабости и недооценивает достоинства народа,— таков главный недостаток Эртеля, по мнению Толстого.

В предисловии к «Гарденинным» Толстой «поправляет» Эртеля в характеристике народной жизни — выражает свое восхищение народом и надеется на его светлое будущее. «Верные, нигде, кроме как в народе, не употребляемые слова», — пишет он в черновике предисловия, а в печатном тексте добавляет: «хорошие, сильные». Черновик: «видишь его слабости и все те превосходящие в бесчисленное число раз его достоинства, его нетронутую до сих пор силу». Печатный текст: «видишь не только все слабости этого народа (в одной из черновых редакций было: «удивительного народа»), но... главное — его нетронутую и до сих пор не революционную, а религиозную силу, на которую одну можно теперь в России возлагать свои надежды».

---

[23] «Коммуна», 1955, № 182, 3 августа.
[24] Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 222.
[25] Там же, стр. 223.

lib.pushkinskijdom.ru

Вера в религиозную силу народа слабо подкреплялась содержанием эртелевского романа; не было для нее достаточно прочных оснований и в самой жизни. В религиозное обновление России, идущее от ее народа, Толстой верил потому, что он хотел в это верить. Он не искал доказательств, он действовал, демонстрируя свою любовь и веру.

В 1889 году, высказываясь по поводу «Гарденинespecially», Толстой утверждал: «Теперь мужики не так говорят... Они стали употреблять интеллигентные слова».[26] В предисловии 1908 года — мысль противоположная: «язык..., которым, слава богу, еще говорит огромное большинство народа». В первом случае Толстой исходил из непредвзятых жизненных впечатлений, во втором его любовь к народу взяла верх над чувством житейской реальности и абсолютизировала все то, что казалось лучшим в народе.

В том же году, когда писалось предисловие, в одном из разговоров об Эртеле, Толстой заметил: «Теперешние писатели, как Семенов, — они усваивают интеллигентный язык, а тот язык они забывают».[27] «Менее всего его найдешь у писателей из народа», — писал Толстой в черновике предисловия к «Гарденинym». В печатный текст эта фраза, намекавшая на постепенное исчезновение прежнего «народного языка» в России, не вошла.

Толстой пристально наблюдал народную жизнь более полувека. Он не мог не ощущать недостатка «религиозной силы» в народе; не мог не видеть, что реальные достоинства народа отнюдь не «в бесчисленное число раз» превосходили его «слабости»; не мог не замечать «плодов просвещения» в сознании и языке народа. Но *это* знание не нашло непосредственного выражения в предисловии к «Гарденинym».

Как художник Толстой порою очень «суров» по отношению к народу. Во «Власти тьмы» происходят события, по сравнению с которыми «народные сцены» Эртеля — сущая идиллия; крестьянка отравляет больного мужа, выходит замуж за любовника, прежде соблазнившего и бросившего сироту: ее новый муж вступает в открытую связь с падчерицей, убивает с помощью своей матери внебрачного ребенка. К реальному происшествию, давшему сюжет для пьесы, Толстой «добавил» историю отравления, представив, таким образом, события в более «темном свете», чем это имело место в действительности.

Однако не менее характерно и другое: в пьесе, в противоречие с реальным происшествием, убийца раскаивается, не выдержав мук совести, и отдает себя в руки правосудия, к радости своего отца. Добро восторжествовало над властью тьмы — этот финал для Толстого закономерен. Без веры в победу добра Толстой не мог творить. Эта вера составляла морально-философскую основу и эстетическую предпосылку его художественной деятельности.

5

Когда Н. Н. Страхов спросил у Толстого, какая мысль в «Анне Карениной» является главной, тот ответил: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (т. 62, стр. 269).

Эртель не испытывал затруднений, когда нужно было формулировать основные идеи своих романов. Эта особенность художественного мышления писателя прослеживается и в самом тексте его сочинений, на всех уровнях сюжетно законченного повествования, начиная от фразы.

Сравним с этой точки зрения сюжетно близкие фразы из «Гарденинych» и «Анны Карениной». Эртель: «Он забрал было с собою книги, пробовал читать, но закрывал с первой же страницы, потому что волнующая прелесть жизни не давала ему покоя, подмывала его, срывала с места» (стр. 232). Толстой: «Он читал книгу, думал о том, что читал, останавливаясь, чтобы слушать Агафью Михайловну, которая без устали болтала; и вместе с тем разные картины хозяйства и будущей семейной жизни без связи представлялись его воображению» (т. 18, стр. 102).

Художественная мысль Эртеля движется «рывками», обозначая каждый раз перемены в ситуации (забрал книги — пробовал читать — закрывал) и завершаясь «объясняющей» концовкой «от автора» (прелесть жизни не давала покоя). Мысль Толстого развивается плавно, с почти неощутимыми переходами (читал — думал о том, что читал, — слушал Агафью Михайловну), и в конце периода «снимается» введением нового сюжетного мотива, «вбирающего» в себя содержание предыдущего (воображаемые картины хозяйства и будущей семейной жизни).

---

[26] «Коммуна», 1955, № 182, 3 августа.

[27] Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 212—213.

lib.pushkinskijdom.ru

Сопоставим в этом же плане структуру глав в романах Эртеля и Толстого. Здесь удобно сравнить сюжетно «параллельные» главы «Гарденинных» и «Анны Карениной», изображающие соответственно Николая Рахманного и Константина Левина на покосе.

У Эртеля глава состоит из эпизодов, каждый из которых представляет собой относительно самостоятельную «народную сцену»: пение косарей у костра, пляски голодных девок, мужицкие разговоры о жизни. Эртель рисует обширную панораму народной жизни и поэтому пишет «крупными мазками», не углубляясь в психологический анализ, мотивируя переживания и поступки героя впечатлениями, полученными им в степи.

В «Анне Карениной» подробно описывается, как Левин распорядился в конторе, приехал на покос, увидел мужиков, уже начавших косить, узнал своих знакомых, попробовал косу, выкосил шагов сто, очень устал, начал второй ряд и т. д. Толстой всецело сосредоточивается на ощущениях своего героя, «задерживает», «укрупняет» мгновенья, пережитые Левиным во время косьбы. Мужики обрисованы бегло — лишь в той мере, в какой это необходимо для мотивировки переживаний героя, захваченного работой.

У Эртеля и Толстого — противоположные точки художественного «отсчета». Эртель отправляется от «среды», Толстой — от процессов, происходящих в глубине человеческого сознания.

Своеобразие художественного мышления Эртеля и Толстого еще более отчетливо проявляется там, где авторы затрагивают политические проблемы.

«— Вот, батя, война, — с оживлением спросил Пашутка, — из-за чего это воюют?

— Ну, как бы тебе сказать? — нерешительно выговорил Арсений. — Ну, вот, например, завозился там турка, али хранцуз, али вот черкес... ну, завозился, — глядь, мы на него и навалимся, усмирять, значит. Ну, вот и война.

— С чего же он завозится?

— А это уж найдет на него. Взбунтуется — шабаш! Не подходи! Ну, белому царю никак невозможно стерпеть. Вот и подымется война. Премудрость божия!

— И уж белый царь, батя, завсегда одолеет?

— Как, гляди, не одолеть, — на то поставлен» (стр. 244—245).

На все другие пашуткины вопросы Арсений Гомозков отвечал в том же духе. Николай, нечаянно подслушавший этот разговор, не выдержал и, выдав свое присутствие, сам того не ожидая, крикнул: „Гомозок, хочешь, я тебя грамоте выучу?!“ А перед расставанием сказал: „Я, дядя Арсений, для того только и обучусь всему, чтобы быть полезным народу!.. Вот буду ребят учить... Стану научать крестьян, как вести хозяйство... Буду помогать... Хлопотать за вас!“» (стр. 246—247).

Нужно помогать народу, просвещая его, — в этом главный гражданский и нравственный долг образованного человека, близкого к деревне. Ведь и мальчик, рассуждает Эртель, со временем будет думать так же, как и его необразованный отец. Слепо будет верить в правоту белого царя и охотно усмирять бунтующие народы. Но если ему объяснить правду о царе и войнах, из него может вырасти другой человек. Такова мысль Эртеля в этой сцене. «Выраженная словами особо», она не «теряет своего смысла» и не «понижается» в своем значении; ее ощутимое присутствие в подтексте эпизода лишь усиливает общий художественный эффект.

О помощи народу речь идет и в названных выше главах «Анны Карениной». Между Левиным и его братом Сергеем Ивановичем возник спор. Сергей Иванович обвинял Константина в пренебрежении земской деятельностью:

«— ...Как ты находишь неважным, что тот народ, который ты любишь, как ты уверяешь...

„Я никогда не уверял“, подумал Константин Левин.

— ...мрет без помощи? Грубые бабки замаривают детей, и народ коснеет в невежестве и остается во власти всякого писаря, а тебе дано в руки средство помочь этому, и ты не помогаешь, потому что, по твоему, это не важно. И Сергей Иванович поставил ему дилемму: или ты так неразвит, что не можешь видеть всего, что можешь сделать, или ты не хочешь поступиться своим спокойствием, тщеславием, я не знаю чем, чтоб это сделать».

Левин возражал:

«— Может быть, все это хорошо; но мне-то зачем заботиться об учреждении пунктов медицинских, которыми я никогда не пользуюсь, и школ, куда я своих детей не буду посылать, куда и крестьяне не хотят посылать детей, и я еще не твердо верю, что нужно их посылать?..» «Я думаю, что двигатель всех наших действий есть все-таки личное счастье. Теперь в земских учреждениях я, как дворянин, не вижу ничего, что бы содействовало моему благосостоянию» (т. 18, стр. 257—258, 259).

Сергей Иванович разбил Левина в этом споре по всем пунктам. Левин, однако, остался убежден в своей правоте и чувствовал, что брат не хотел или не мог его понять. «Но он не стал углубляться в эти мысли и, не возражая брату, задумался о совершенно другом, личном своем деле» (т. 18, стр. 262).

lib.pushkinskijdom.ru

На следующее утро Левин косил вместе с мужиками. «Левин потерял всякое сознание времени и решительно не знал, поздно или рано теперь. В его работе стала происходить теперь перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко...» (т. 18, стр. 265).

Скосили в два раза больше, чем обыкновенно при барщине. Домой Левин вернулся в отличном расположении духа. Увидев брата, Сергей Иванович сказал ему, продолжая разговор, начатый накануне:

«— Я нахожу, что ты прав отчасти. Разногласие наше заключается в том, что ты ставишь двигателем личный интерес, а я полагаю, что интерес общего блага должен быть у всякого человека, стоящего на известной степени образования. Может быть, ты и прав, что желательнее была бы заинтересованная материально деятельность» (т. 18, стр. 273).

Народ, по мысли Толстого, не нуждается в помощи со стороны образованных классов, потому что его жизнь устроена более разумно; образованные классы не заинтересованы в оказании помощи народу «материально»; только совместный деревенский труд сулит благо и приводит к полному духовному контакту.

Толстовская мысль о возможности и желательности патриархально-трудовых отношений между помещиками и крестьянами (от которой он позднее, по-видимому, отказался) не раз подвергалась убедительной критике, указывавшей на утопичность и даже реакционность этой идеи с политической точки зрения. Но, кажется, никто не оспоривал *художественную* убедительность тех эпизодов «Анны Карениной», где эта мысль выразилась «программно», ибо их содержание не сводимо к какой-либо одной идее и главное в них «не мысль..., а что-то другое», то, что «выразить... непосредственно словами никак нельзя» и что скрыто присутствует в «образах, действиях, положениях».

«Ежели бы мне сказали, — писал Толстой еще в 1865 году, — что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (т. 61, стр. 100).

Так писал Толстой в разгар работы над «Войной и миром». В этом романе «социальным вопросам» принадлежала важнейшая роль. В еще большей степени это относится к последующим романам и повестям. И все-таки и плачут, и смеются над «чем-то другим».

Эртель принадлежал к числу тех беллетристов, которые стремились в первую очередь установить кажущееся им верным воззрение на «социальные вопросы» современности. И хотя его произведения отнюдь не лишены общечеловеческого содержания, они интересны и значительны главным образом постановкой важнейших общественных проблем. О «Гарденинах» можно сказать, что до тех пор, пока проблемы деревни не утратят своей остроты, пока существует интерес к социальному облику и историческим судьбам крестьянства, до тех пор этому роману будет обеспечен устойчивый круг читателей. В этой области Эртель не заслоняется даже Толстым.

6

В 1872 году Толстой в письме к Страхову обратил внимание на «упадок поэтического творчества всякого рода» и на повысившийся одновременно интерес к фольклору: «Последняя волна поэтическая — парабола — была при Пушкине на высшей точке» и затем постепенно «ушла под землю». Толстой не сомневался, что «пушкинский период умер совсем, сошел на нет», но видел в этом «не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности»; предсказывал скорое «выплывание» той «линии, которая пошла в изучение народа», и надеялся в этом участвовать (т. 61, стр. 274—275).

Творчество Эртеля началось «под землей», с «изучения народа». В момент «выплывания» «парабола» писательской эволюции Эртеля пришла в соприкосновение с толстовской (по линии «народных рассказов» и «народных сцен»); в «Гарденинах» она достигла своей высшей точки — не только в литературной деятельности самого Эртеля, но и во всей русской литературе 1880-х годов, не знавшей более значительного романа о деревне.

В биографии Эртеля было нечто общее с литературной судьбой упоминавшегося выше героя несостоявшегося толстовского романа о народном интеллигенте. Подобно толстовскому герою, Эртель достиг высокой степени образованности, а затем стал управляющим имением. В этом случайном совпадении был один закономерный момент: «выплывание» «из-под земли» и «возвращение» «под землю».

Творческий путь Эртеля завершился в начале 1890-х годов. «...Мое теперешнее ремесло, — писал Эртель, — я считаю в тысячу раз интереснее и полезнее, и, конечно, оно дает мне более минут „творческого“ наслаждения, нежели, например,

lib.pushkinskijdom.ru

И. Н. Потапенко».[28] Это не было полным отказом от прежней деятельности, ибо и в художественном творчестве Эртель всего более дорожил сознанием прямой общественной пользы написанного. Он любил искусство «лишь относительно, как средство, а не как цель» (Письма, 334); «в сильной степени» сознавая «сродство свое с народом», он испытывал «величайшее художественное наслаждение и душевный отдых в условиях *здоровой* крестьянской жизни», замечая, правда, при этом, что здоровой она «бывает не весьма часто». «Пленительны чары искусства», говорил он, но все-таки «*неизмеримо* лучше и *правдивее*» среди природы, в «царстве тишины и захватывающего простора» (Письма, 248—249). Любовь к «здоровой крестьянской жизни» «не уживалась» с любовью к искусству и постепенно взяла верх, хотя Эртель и не оставлял в дальнейшем мысли о возвращении к прежним занятиям и иногда брался за перо.

Литературная эволюция Толстого лишь отчасти совпала с нарисованной им «параболой». «Пушкинская» линия в его творчестве отнюдь не была вытеснена линией, которая «пошла в изучение народа». Они «сосуществовали» одна с другою, иногда «мирно», чаще «враждебно».

В 1862 году Толстой пришел к выводу: «...Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен, потому, что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости». Пушкинское «Я помню чудное мгновенье...» и бетховенская Девятая симфония «не так безусловно и всемирно хороши, как песня о „Ваньке Клюшничке“ и напев „Вниз по матушке по Волге...“» (т. 8, стр. 114).

Однако уже осенью 1863 года, работая над «Войной и миром», Толстой писал о крестьянах: «Их можно жалеть, но любить, мне трудно понять, как я мог так сильно... Детей и педагогику я люблю, но мне трудно понять себя таким, каким я был год тому назад... Я теперь писатель *всеми* силами своей души и пишу, и обдумываю, как еще никогда не писал и не обдумывал» (т. 61, стр. 23—24).

Прошло несколько лет, и Толстой вновь оставил беллетристику — на этот раз для написания «Азбуки», которую он предназначал для детей всех сословий. «Эта азбука, — писал он в 1873 году, — одна может дать работы на 100 лет. Для нее нужно знание греческой, индийской, арабской литератур, нужны все естественные науки, агрономия, физика, и работа над языком ужасная — надо, чтобы все было красиво, коротко, просто и, главное, ясно» (т. 61, стр. 283).

Всего более увлекла Толстого работа над языком. Здесь перед ним открылись новые художественные возможности. Вспомнился и перечитан был Пушкин. Толстой заметно «охладел» к своим педагогическим занятиям и, сам того не ожидая, под непосредственным впечатлением от пушкинской прозы, задумал новый роман — «Анну Каренину»: «...как всегда (кажется, 7-й раз), перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения... Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и потом завязалось так красиво, так круто, что вышел роман...» (т. 62, стр. 16).

В начале 1880-х годов Толстой, казалось, бесповоротно решил порвать с литературой: «...та деятельность, которая называется художественной и которой я прежде отдавал все свои силы, не только потеряла для меня прежде приписываемую ей важность, но стала прямо неприятна мне по тому несвойственному месту, которое она занимала в моей жизни и занимает вообще в понятиях людей богатых классов» (т. 30, стр. 3—4). Вопреки этой декларации, Толстой написал цикл «народных рассказов», несколько повестей и пьес. «Иногда хочется все-таки писать, — признавался он в 1889 году, — и, представьте себе, чаще всего именно роман, широкий, свободный, вроде „Анны Карениной“, в который без напряжения входило бы все, что кажется мне понятым мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (т. 64, стр. 235). И, наконец, запись в дневнике 1891 года: «Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу» (т. 52, стр. 6). Вскоре такая работа началась, ее результатом было «Воскресенье».

Толстой оставался художником даже тогда, когда отрицал значение художественной деятельности. Самый перелом в его воззрениях и деятельности, совершившийся на рубеже 1870—1880-х годов, был своеобразным творческим актом. «Разрушая» (но не разрушив) в себе дворянина и беллетриста и созидая крестьянина, живущего по нормам христианской морали, Толстой не только не перешел ту грань, где кончается художник и остается только крестьянин-праведник, но открыл для себя новые творческие возможности. Коса, стоявшая в углу яснополянского кабинета, не угрожала перу, создавшему после «отречения» от художественной деятельности немало произведений. Тяга к искусству лишь усиливалась от устремления в противоположную сторону. Это был путь не от искусства, а к его обновлению. И хотя повести и рассказы, написанные в «новой манере», не вполне удовле-

[28] См.: К. Д. Муратова. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 24.

lib.pushkinskijdom.ru

творяли автора и, действительно, во многих отношениях уступали «Войне и миру» и «Анне Карениной», тем не менее художественный авторитет Толстого укреплялся.

На «вопросы сердца», говорил Толстой, «отвечают люди не словом, орудием разума, частью проявления жизни, а всею жизнью, действиями, из которых слово есть только одна часть» (т. 62, стр. 381). Однако для Толстого «слово» фактически всегда было «действием», в котором так или иначе проявлялась «вся жизнь». И поэтому вопреки своему решению он продолжал оставаться писателем. Для Эртеля же «слово» действительно было малой «частью проявления жизни». Он не собирался прекращать литературных занятий, но все-таки отказался от них, «вернувшись» к профессии своих предков. Логика жизни взяла верх над логикой рассуждений.

В. А. ШОШИН

НЕОКОНЧЕННЫЙ РОМАН ПИСАТЕЛЯ-МОРЯКА ВЛАДИМИРА РИЧИОТТИ

Человек легендарной биографии, которая сама по себе могла бы явиться материалом увлекательной книги, Владимир Ричиотти (Леонид Осипович (Иосифович) Турутович) родился 12 апреля 1899 года в Петербурге в рабочей семье (отец — рабочий, мать — прачка). Трудовая его жизнь началась рано: ученик наборщика, ученик слесаря, подручный слесаря, слесарь.

Энергичную натуру будущего писателя очень скоро увлекла романтика революционной борьбы. Ричиотти участвовал в революционном кружке студентов и полиграфических рабочих, распространял большевистскую «Правду» (1912), участвовал в кружке социал-демократов (1914—1916). В 1912 году за распространение «Правды» был уволен из типографии, где в то время работал, в 1916 году за участие в социал-демократическом кружке преследовался полицией.

Юношу увлекает также романтика морской жизни, он плавает юнгой, кочегаром. Но море не уводит его от проблем социальных. В 1917 году кочегар с парохода «Нептун» в рядах красногвардейцев штурмует Зимний дворец.

Стихотворному своему циклу «Матросские песни» Ричиотти предпослал впоследствии эпиграф: «Ушел моряк случайно жить на берег». Нет, это было не случайно — Октябрьская революция была действительно его революцией. Ричиотти оказался в рядах моряков-балтийцев, продолжавших революционную борьбу на суше. С 1917 по 1922 год он служит в Красной Армии в морских отрядах рядовым и в политотделах. Он сражался в гражданскую войну на Нарвском фронте в отряде Дыбенко, на Карельском, на Петроградском фронте (отражение Юденича), участвовал в борьбе с белочехами. В составе коммунистического полка Василеостровского района Петрограда подавлял Кронштадтский мятеж. В качестве комиссара продотряда, посланного в Пензенскую губернию, ликвидировал восстание белых и кулаков на станции Башмаково, проводил операцию по изъятию хлеба у станции Новоспасск. Организовывал продовольственный аппарат в Пензенской губернии, создавал волисполкомы, женсекции, комячейки, культпросветы в Пензенской, Симбирской, Самарской губерниях. Работа была трудной и опасной. Ричиотти был ранен.

Биография Ричиотти типична для его времени. «Моряки, — вспоминал Вс. Вишневский, — во время гражданской войны действовали на всей территории страны. Десятки матросских отрядов исходили страну вдоль и поперек. У моряков за плечами был, таким образом, грандиозный военно-революционный опыт: две, а у иных три революции, три года мировой войны и пять лет гражданской».[1] Словно именно Ричиотти имел в виду историограф советского флота!

Всей своей молодой жизнью революционный моряк был как бы нацелен на создание произведений о море, о своих ровесниках и товарищах, которые боролись за революцию и победили. Он пробует свои силы, становясь сотрудником, корреспондентом и поэтом газет «Красное знамя» (Пенза), «Красный водник», «Красный путь», «Красный Балтийский флот» (Петроград—Ленинград).

Для многих работников идеологического фронта, которым дорогу к высотам культуры открыла именно пролетарская революция, характерна в 20-е годы необычайная интеллектуальная активность, творческая разносторонность. Ричиотти еще только набирал силы. Но в нем, как в сжатой пружине, чувствовались большие возможности.

---

[1] Вс. Вишневский. Флот, литература, писатели. В кн: Морская тема в литературе. Краснодар, 1965, стр. 144.

lib.pushkinskijdom.ru

В январе 1921 года он был командирован Союзом водников на рабочий факультет университета в Петрограде, который и окончил в 1923 году. Затем по путевке рабфака поступил в университет, который окончил в 1926 году. В университете также показал себя активным общественником: работал в академической секции, в секции массовой работы, был членом группового бюро.

Диплом «юриста-цивилиста», который Ричиотти получил при окончании университета, не был для него самоцелью. Характерно, что на вопрос университетской анкеты об избранной специальности и предполагаемых занятиях после получения высшего образования он ответил: «юриспруденция» — и рядом приписал: «На поприще науки — ученым или в профсоюзных организациях».[2]

С 1926 по 1933 год Ричиотти был представителем Ленрайкомвода в РКК, руководителем Бюро экономики труда, начальником Отдела экономики труда, руководителем группы технормирования и т. д. В 1929 году его можно было видеть в машинной школе в Кронштадте. В том же году он к списку кораблей, на которых служил («Нептун», «Агитатор», «Желябов», «Совет» и др.), добавляет линкор «Парижская коммуна», на котором проходит переподготовку.

На рабфаке Ричиотти руководил литературным, драматическим кружками, издавал рукописный журнал «Гонг», печатался в журнале студентов рабфака «Вулкан». Его имя появляется в ряде многотиражных газет. Увлечение поэзией Сергея Есенина приводит его в группу ленинградских имажинистов, имажинистские издательства выпускают его стихи в сборнике трех авторов (Иван Васильев, Евгений Панфилов, Владимир Ричиотти) «Певучая банда», а также три его собственных сборника стихов: «Осьмина» (1922), «Терновый крест» (1922), «Коромысло глаз» (1923). Но в среде имажинистов он выделялся как человек рабочей и морской судьбы, что и отметил Николай Тихонов, по словам которого Ричиотти «входил в ряды имажинистов, чем-то очень отличаясь от них».[3]

В конце 20-х годов Владимир Ричиотти продолжает публиковать новые стихи в журналах «Звезда», «Ленинград», «Литературный современник», «Перелом», «Земля советская», «Вокруг света». Но стихотворная форма становилась тесной, так как не могла передать широты впечатлений писателя. Во второй половине 20-х годов Ричиотти неоднократно ходит в загранплавания, и новый материал захлестывает его, требуя все большей работы. «Он, — вспоминает о Ричиотти Н. Тихонов, — неутомимо слушал меня, записывал мои советы. Мы работали вместе над его материалами, записными книжками, плапировали, редактировали вместе, подбирали факты, находили стиль. Спорили об очерковых книгах, читали лучшие описания путешествий, бесконечно рылись в справочниках. В конце концов Ричиотти написал две книги...»[4] Это были «Без маски» (1928) и «Страна на воде» (1930). Обе книги получили одобрительные отклики в печати.[5] Однако автору становилось тесно и в очерке. Растущий талант вел его на простор крупного сюжетного произведения, где могли бы развернуться судьбы его героев — людей его Балтики.

На рубеже 20—30-х годов тема Балтики разрабатывается во всех литературных жанрах. Показательно, что герой одного из крупнейших произведений советской литературы — «Поднятой целины» М. Шолохова — Семен Давыдов в прошлом балтийский моряк. Это было естественным отражением той роли, которую играли моряки в революции. Непосредственный участник событий гражданской войны, Ричиотти не мог остаться в стороне. Отвечая на одну из анкет, писатель сообщил о своем намерении разрабатывать тематику революционной Балтики.[6] Он пишет очерки о прошлом и настоящем Ленинградского порта («Май в Петербургском порту», «Окно в Европу», «Арктика в Балтийском море»), работает над морскими рассказами («Одиннадцать баллов», «Воздух и вода», «Необычайное происшествие в море», «Выход, из которого нет выхода»).

В 1928 году у писателя начинает складываться замысел большого романа о моряках Балтики. Он обращается к специальной военно-морской литературе, в том числе из библиотеки бывшего морского министерства. В процессе подготовки материала уточняется общий замысел. Окончательный план предусматривал создание трехтомного романа, объединенного одними и теми же героями. Место действия — Балтика. В первом томе предполагалось изобразить события, связанные с рейсами парохода частной компании «Граф Толстой» за несколько месяцев до начала первой мировой войны. Второй том — война. Третий том — события Февральской и Октябрьской революций, главным образом в Прибалтике, и знаменитый «ледовый поход» кораблей Балтийского флота из Гельсингфорса в Кронштадт весной 1918 года.

---

[2] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 436, № 050.

[3] Н. Тихонов. Двойная радуга. «Советский писатель», М., 1964, стр. 518.

[4] Там же, стр. 538.

[5] «Красная новь», 1928, № 7; «На вахте», 1928, № 36, 24 сентября; «Ленинград», 1931, № 2.

[6] ИРЛИ, ф. 436, № 050.

lib.pushkinskijdom.ru

Обращаясь к исторической тематике, Ричиотти стремился поставить ее на службу современности, откликаясь на актуальный призыв: «Советская страна должна знать свой флот, должна знать его структуру, его романтику, несколько отличную от романтики белых брюк и железных характеров — чтобы в день неизбежной войны дать Красному флоту нужных ему людей, припасы и механизмы».[7] Свой замысел Ричиотти впоследствии сформулировал в эпиграфе к первой части романа: «Эта книга писалась для того, чтобы знать и ненавидеть проклятое прошлое, чтобы понять и беззаветно любить завоеванное счастье...» [8]

Хронологически завершающий трилогию «ледовый поход» должен был стать ее идейным фокусом. Однако композиция постоянно пересматривалась. Видимо, к 1937 году еще не было определено окончательно название трилогии, потому что Н. Тихонов 11 июля 1937 года советовал «разбить на главы и назвать».[9] По всей вероятности, обобщающий характер получило окончательное название первого тома — «Четыре рейса», потому что газета «Смена» объявляла, что писатель В. Ричиотти закончил первую часть романа «Четыре рейса», которая в ближайшее время выйдет в свет.[10] Вместе с тем у автора было, по-видимому, намерение заглавие «Ледовый поход» дать трилогии в целом, а не только третьему ее тому: в письме издательства, выпускавшего первый том как самостоятельное произведение, он был назван «Ледовый поход» (в скобках — «Четыре рейса»).[11]

Основные трудности заключались, конечно, не в названии. Писатель испытывал определенные и финансовые затруднения. Его товарищ по флоту Малинин, подавая «голос из-за полярного круга», писал ему 22 июля 1931 года: «Необходимо забрать тебя в Мурманск, уже и должность зафрахтовали — экономистом, оклад 400 руб... работая здесь, тебе самому будет спокойно, останется время и на литерат<урную> работу».[12] Замысел этот, по-видимому, не был ни подсказан, ни принят писателем: для продолжения работы над романом Ричиотти должен был остаться на Балтике — в сфере действий своих героев.

Совмещать службу и работу над романом становится все труднее. 2 декабря 1934 года Ричиотти обращается за помощью в Литфонд. Он пишет: «Пришлось отказаться от печатанья мелких рассказов, очерков и стихов, лишь бы мобилизоваться на выполнение замысла, не жалея ни времени, ни сил. Вот почему я после „Страны на воде“ не выпустил ни одной книги, вот почему с 1930 года мое имя не появлялось на страницах периодики...» [13]

Первый этап работы над трилогией — сбор предварительного материала — продолжался с 1928 по 1932 год. С 1932 года началась непосредственная работа над текстом, которой Ричиотти отдавал все свои силы. «Лучшим садоводам не приснится так цветку любимому служить...» (Н. Тихонов).

Вчерне первый том романа был написан к 1937 году. Начался третий этап — окончательной доработки. 11 июля автор беседует с Н. С. Тихоновым, 30 ноября — с А. И. Смирновым. Н. С. Тихонов был первым читателем первого варианта. «В труде, который лежал передо мной, — вспоминает он, — был виден только талант, еще не нашедший сильнейших средств изобразительности, еще не имеющий сил сказать во весь голос. Но размах, который автор давал своему воображению, упорство, с каким он собрал, проработал и начерно изобразил такое множество сцен и характеров, верных действительности и впечатляющих уже при самом первичном наброске, говорили о том, что он располагает возможностями, которые дают ему право по-своему подходить к материалу, о котором мы ни у кого другого не можем прочесть».[14] Одобрение Тихонова ободрило Ричиотти. Работа продолжалась.

Год спустя, 25 июня 1938 года, состоялась новая беседа с Н. С. Тихоновым, после которой Ричиотти тщательно записывает советы опытного литератора: «Проверить композ<ицию>, проверить язык, безумно сокращать... Сделать план по главам. Тогда легче перебирать, проверять и чистить... К каждой главе написать содержание...» [15] Автор добросовестно выполняет советы: в его архиве хранятся и планы глав, и подробная канва действий героев. 4 июля 1938 года следует дополнительное разъяснение Тихонова: «Работать над сокращением, не только вычеркиванием, а именно сокращением».[16] По совету Тихонова Ричиотти сосредоточивает работу на первом томе.

Вскоре рукопись первого тома закончена и сдана в издательство «Художественная литература». Зав. сектором современной литературы издательства А. Кривошеева

---

[7] «Стройка», 1930, № 18, 2-я стр. обложки.
[8] В. Ричиотти. Четыре рейса. «Советский писатель», Л., 1941, стр. 1.
[9] ИРЛИ, ф. 436, № 047.
[10] «Смена» (Ленинград), 1939, № 162, 17 июля.
[11] ИРЛИ, ф. 436, № 047.
[12] Там же, № 045.
[13] Там же, № 047.
[14] Н. Тихонов. Двойная радуга, стр. 555.
[15] ИРЛИ, ф. 436, № 047.
[16] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

в рецензии на рукопись отмечает ряд недостатков (натурализм в описаниях и т. п.).[17] Работа продолжается. Автор беседует с М. А. Слонимским (17 ноября), С. А. Полоцким (26 ноября). 20 января 1939 года у себя дома читает отрывки и выслушивает советы Г. Гора, И. Кратта, П. Далецкого, А. Лебедева, К. Ванина. 22 января автор записывает вывод М. Слонимского: «Вообще считаю, вещь получилась».[18]

В итоге многолетнего труда над первым томом задуманной трилогии в начале 1939 года издательство «Художественная литература» смогло вынести заключение, что «автором проведена колоссальная работа по подготовке романа к печати» и что он принят к изданию.[19] 28 января 1939 года в Доме писателя им. Маяковского в Ленинграде состоялся вечер, посвященный чтению и обсуждению отрывков из романа. Вступительное слово произнес М. Слонимский, в обсуждении приняли участие Н. Тихонов, К. Ванин и другие литераторы.[20]

Размах молодого автора поразил даже опытных литераторов. «Труд громадный, — заключил писатель Борис Четвериков 24 января 1939 года, познакомившись с рукописью. — Не знаю таких вещей в последние двадцать лет».[21] П. Лукницкий еще 14 сентября 1937 года предрекал: «Вещь крупная, поставит в ряду хороших писателей. Нужна будет широким читателям».[22] «Это был необычайно широкий, — вспоминает Н. Тихонов, — огромный мир, где бушевал ветер, бесконечно вздымались волны, гудели человеческие толпы. Прежде всего поражал масштаб. В ткань повествования были вплетены страны и города, берега, моря, корабли, люди — от самых простых, нищих безработных до самых властных, сильных хозяев жизни, до коронованных особ, развязывавших судьбы государств. Я вчитывался с каждым днем все больше и больше. Я начал, как автор, бредить картинами этого романа».[23]

В годы работы над трилогией Ричиотти успевал писать и рассказы. Интересна «Первая ночь», передающая пафос взятия Зимнего дворца: «Живая стена двигалась на дворец. Полплощади было взято. Кольцо осаждающих сомкнулось еще плотнее. Юнкерские штабеля стали нашими. Одна часть юнкеров бросила винтовки, другая скрылась во дворце. Вспыхнул удар — дым, пыль — и карниз верхнего этажа обвалился в сад. „Ура“ текло без конца и края. Народ шел на приступ».[24] Написанный от лица безымянного матроса, рассказ невольно наводит на мысль, что его автор сам был участником описываемых им событий. И это, как мы знаем, было действительно так. Шрам на лбу Владимира Ричиотти остался следом той памятной ночи, «первой ночи» новой эры.

Напряженный труд сказался на здоровье Ричиотти. Еще при встрече летом 1937 года Н. Тихонов заметил у него «легкую изморозь седины» на висках. После подготовки рукописи к печати переутомление от адской работы сказалось внезапно и сильно. Врачи запретили работать. Ричиотти, не дождавшись корректуры «Четырех рейсов» из издательства, уехал в санаторий в Кисловодск. Уехал отдыхать, но, как позднее выяснилось, взял с собой все же для работы рукописи рассказов. Однако работать ему уже не пришлось. Он не успел прочитать до конца и корректуру романа. В издательство пришла телеграмма о его внезапной смерти. Трилогия осталась недописанной...

В 1941 году издательство «Советский писатель» выпускает роман В. Ричиотти «Четыре рейса». В предисловии к книге Н. Тихонов с одобрением отзывается о замысле автора, стремившегося показать тяжелую жизнь моряков русского торгового флота до революции, их сомнения, надежды, поиски.

Как писал Н. Тихонов, «по силе своей простоты и искренности» роман Ричиотти «представляет такое произведение, мимо которого равнодушно не пройдет ни критик, ни читатель».[25] Но он был подписан к печати 15 мая и опубликован летом 1941 года. Сразу стало не до него. Снова черные тучи нависли над Балтикой...

«Какая судьба постигнет вторую и третью части романа? — задавал вопрос Н. Тихонов в предисловии к «Четырем рейсам». — Они представляют отдельные готовые главы, главы не совсем доделанные и главы черновые. Здесь необходимо разобраться... Уже одна постройка плана громадного романа заслуживает внимания, но автор умер в расцвете сил и не смог довести до конца труд, впервые посвященный такой значительной и нужной теме. Наш долг помочь опубликованию его литературного наследства».[26] В статье, посвященной памяти Ричиотти, также привлекалось внимание общественности к незавершенной рукописи: «Владимир Владимирович жил мечтой о своем романе и не увидел его напечатанным. Наш долг довести его дело до конца и дать советскому читателю его боевую книгу, раскры-

[17] Там же.
[18] Там же.
[19] Там же.
[20] «Советская Балтика», 1939, № 20, 8 февраля.
[21] ИРЛИ, ф. 436, № 047.
[22] Там же.
[23] Н. Тихонов. Двойная радуга, стр. 547—548.
[24] В. Ричиотти. Первая ночь. «Краснофлотец», 1939, № 21, стр. 12.
[25] В. Ричиотти. Четыре рейса, стр. 11.
[26] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

вающую страницы мрачного прошлого, воспитывающую любовь к нашему настоящему...» [27] Вероятно, общественный долг и был бы своевременно выполнен, однако война воспрепятствовала этому.

Прошло более двадцати лет. Николай Тихонов в своих воспоминаниях вновь обратился к невоплощенному замыслу. «В хранилищах Пушкинского Дома в Ленинграде, — писал он, — как на дне залива, лежит неоконченная эпопея о море и людях моря, об истории революционного движения в Прибалтике, о ледовом походе, о героизме далеких, ушедших в историю первых дней Октября. Может быть, найдется когда-нибудь молодой исследователь, который проникнет в эту глубину лет и посмотрит, не жалея усилий, что можно извлечь живого из этого многообещающего материала, что можно вынуть на белый свет, в каком размере представить читателю рукопись, которая долго плавала в океане времени, не привлекая внимания. Может быть, и найдется любитель моря, патриот Балтики, который придет на помощь молодому исследователю. Может быть... Как знать?» [28] Материалы архива В. В. Ричиотти, поступившего в Рукописный отдел Пушкинского дома в 1959 году, действительно интересны, проливая дополнительный свет на замысел эпопеи.

Широта его видна уже из заметок, сделанных самим Ричиотти: «В романе вскрывается идея уничтожения собственности и национализация торгового флота советской властью. Все это вскрывается на конкретных примерах классовой борьбы буржуазии (бароны, помещики, торговцы, немецкая армия, банкиры, офицерство, серое баронство, капитаны, белоэстонцы и белофинны) с организованной силой пролетариата (моряки, крестьяне, рабочие, активисты партии, Совета Союза моряков и красной гвардии). Действие происходит в Риге, Ревеле, Гельсингфорсе, Архангельске, Кронштадте и Петрограде. В романе показывается: работа и конкуренция пароходовладельцев; механика империалистической войны; национальный антагонизм; гражданская война; движущие идеи и силы пролетарской революции; путь профессионального революционера; февральская и Октябрьская революции в провинции; борьба баронов за сохранение своих земель, привилегий дворянства и титулов; реакционное офицерство; эстонский и финский шовинизм; оккупация Эстонии немецкими войсками; конец империалистической войны; борьба моряков с Керенским и многое другое».[29] В трилогии Ричиотти действует множество героев, так что само построение ее подчеркивает широкий охват изображаемой действительности. Герои объединены многообразием сюжетных линий, хронологически прослеживаемых — в объеме всей эпопеи — на протяжении ряда лет. «Это был первый роман о жизни моряков русского торгового флота на Балтийском море, моряков, ставших советскими моряками, поднявшими впервые в истории красный флаг на морях и океанах», — свидетельствует Н. Тихонов.[30]

Знакомство с архивом писателя позволяет уточнить содержание двух томов трилогии, не завершенных автором.

Второй том должен был охватывать события первой мировой войны, когда торговые корабли были прикреплены к военному флоту. Ричиотти хорошо знал и эту среду, и это время. Он не раз ходил в рейсы среди плавающих мин, под угрозой нападения подводных лодок. Довелось ему 18 часов проплавать на бревне в ледяной воде, после того как его корабль был торпедирован. Бывал он и на военных кораблях, в том числе, по свидетельству Н. Тихонова, на «Авроре». Все это не могло не способствовать достоверности его повествования.

Третий том начинается изображением тревожных дней 1917 года. Страницы его, несмотря на очерковую протокольность, дышат пафосом революционной борьбы: «Императорская армия жила лихорадочной жизнью постепенного расслоения. Враждебность к новому обжигала командиров, демагогия старого потрясала комиссаров. Армия бродила как вино и выплескивалась неожиданными бунтами. Туман новшеств постепенно рассеивался, головы привыкали к опьяняющей свободе... Надо было спешить с созданием Красной гвардии. Все революционные элементы армии и флота втягивались в строительство ее. Все несогласные и непримиримые слились в одно. Они с удовольствием признавали командование „своего же брата“ и проявляли небывалую дисциплину... Шли добровольно в штаб Красной гвардии на Михайловскую улицу в помещение Дворянской кредитной кассы, вытаскивали для аккуратности обернутые в бумагу профсоюзные билеты, а у кого их еще не было — представляли двух поручителей красногвардейцев и зачислялись в десятки и сотни...» [31]

В центре третьего тома эпопеи должен был находиться знаменитый «ледовый поход». Когда возникла угроза захвата немцами Торгового Балтийского флота в Гельсингфорсе, «Центральный комитет партии и Советское правительство призвали моряков любой ценой спасти для Республики корабли Балтийского флота.

---

[27] А. Кривошеева. Памяти В. В. Ричиотти. «Литературный современник», 1939, № 10—11, стр. 246.

[28] Н. Тихонов. Двойная радуга, стр. 586.

[29] ИРЛИ, ф. 436, № 047.

[30] Н. Тихонов. Двойная радуга, стр. 548.

[31] ИРЛИ, ф. 436, № 017.

lib.pushkinskijdom.ru

И моряки, верные революционному долгу, с честью выполнили это трудное и ответственное задание. Корабли Балтийского флота в марте—апреле 1918 года совершили легендарный „ледовый поход" из Гельсингфорса в Кронштадт. Основная часть Балтийского флота была спасена».[32] Основная часть — это более двухсот судов. Одно из них пришло в Кронштадт благодаря Ричиотти. Смелый, энергичный, решительный девятнадцатилетний юнга показал себя настоящим героем: без командиров он с пятью товарищами вывел свой корабль «Агитатор» из льдов Финского залива. Ричиотти-Турутович назван в числе отличившихся в «ледовом походе» в книге участника гражданской войны И. И. Яковлева.[33]

Роман Ричиотти о «ледовом походе» должен был явиться свидетельством очевидца и участника этого исторического события. Это также не может не привлечь к нему внимания. «Роман, — писал автор 2 декабря 1934 года, — построен на абсолютно оригинальном материале из жизни и революционной борьбы моряков советского торгового флота. Ничего подобного нет в русской литературе».[34] При всей своей скромности Ричиотти мог сказать так, потому что это правда. «Не было так написано, не было в литературе», — таково было мнение М. Слонимского (запись беседы В. Ричиотти с М. Слонимским 22 января 1939 года).[35]

Важно отметить также, что книга Ричиотти ни в коей мере не является лишь сводом эпизодов, соединенных памятью «бывалого человека», моряка, занятого только морем. Произведение это — интересный вклад в разработку интернациональной темы в советской литературе. Реалистичность воплощения этой темы обусловлена документальностью материала, собранного Ричиотти. В названной выше книге И. И. Яковлева в списке отличившихся участников ледового похода упоминаются два лица по фамилии Ганспик. В черновиках «Четырех рейсов» один из персонажей романа, Данспиг, назван Ганспиком.[36] Обмолвка это или свидетельство о наличии прототипа? Во всяком случае несомненно, что глубина проникновения в инонациональный характер теснейшим образом связана с личными впечатлениями Ричиотти от общения с моряками разных национальностей.

В архиве Ричиотти сохранились газетные вырезки, воспоминания участника «ледового похода» П. П. Прокофьева и другие рукописные материалы, конспекты изученных материалов, библиографические списки книг по истории Прибалтики (например: М. А. Рейснер. Эсты и латыши, их история и быт. М., 1916; Г. И. Выграб. Прибалтийские немцы. Юрьев, 1916; А. Воронин. Принципы прибалтийской жизни. Ревель, 1891).[37] Разумеется, это лишь незначительная часть изученного материала. Опираясь на него, автор развертывает широкую картину борьбы народов Прибалтики с немецкими захватчиками. Он тщательнейшим образом воссоздает действительную обстановку в годы гражданской войны в Эстонии и Финляндии, накладывая созданные авторским воображением эпизоды на точную историческую канву.

Еще ранее, в своих зарубежных очерках, Ричиотти проявлял интерес к изучению национальных особенностей, рассказывал о национальных обычаях жителей Индонезийских островов, отмечал своеобразие национального уклада жизни в Голландии. В очерках возникает фигура рабочего — представителя нового мира, наделенного ярко выраженными национальными чертами и в то же время интернационалиста. «Гремит Интернационал, — описывает Ричиотти встречу с „гвардией германского Октября", членами „Рабочего союза красных фронтовиков Германии". — Давно я не слышал такого вдохновенного пения гимна».[38] В трилогии Ричиотти продолжает со знанием дела обрисовывать особенности национальных характеров, их социальное проявление в революционную эпоху. С ее страниц встают образы прибалтов Югена Авика, Вилли Данспига, Оскара Порка и других. Автор включает в число действующих лиц реальных исторических деятелей, например Виктора Кингисеппа — организатора интернациональной Красной гвардии в Прибалтике.

Широкий, поистине интернациональный кругозор был органическим свойством Ричиотти. Герои разных национальностей фигурируют и в его рассказах «Рождение бойца», «Матрос Виктор Ромет», «Провокация», «Матрос и комиссар», «Снова в бой». Весьма существенно идейно-тематическое содержание произведений Ричиотти, посвященных интернациональной теме: революционная борьба — главное в них. Об этом свидетельствуют также наброски задуманной книги «Зачеркнутый флаг», произведений на материале английской, французской, итальянской действительности. В повести «Грог (Тринадцатая победа)», действие которой происходит в Гавре, изображается забастовочное движение и один из его руководителей — ведущий подпольную партийную работу коммунист Лабрюс. Незавершенная повесть имеет четкую социальную направленность.

---

[32] История гражданской войны, т. 3. Госполитиздат, М., 1957, стр. 132.

[33] И. И. Яковлев. Союз в борьбе за советский торговый флот. 1919—1928 г. Л., 1928, стр. 31.

[34] ИРЛИ, ф. 436, № 047.

[35] Там же.

[36] Там же, № 027.

[37] Там же, № 020.

[38] В. Ричиотти. Без маски. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

Разнообразные впечатления буквально кипели в голове писателя, побуждая его овладевать новыми жанрами, разрабатывать новые планы. Им было написано либретто «Новый свет» — американские моряки прибывают в Ленинград и узнают правду об СССР. Им был запланирован роман о мировой войне — «В огне».

Можно думать, что интернационалистская идея была выстрадана им самим в ходе революционной деятельности. Не потому ли среди имен матросов-добровольцев в черновиках третьего тома находим фамилию Турутович?

Глубоко личная по материалу и проблематике, трилогия Ричиотти свидетельствует также и о дальнейшей эволюции его как художника. Отдав в былом дань имажинистской нарочитой образности, Ричиотти и в прозе был склонен к оригинальному образу: «Мгновенно пустеет корабль. Бусинками оборванного ожерелья во все концы города рассыпается команда».[39] Но образный рисунок лишен здесь былых имажинистских излишеств. Ричиотти как романист идет еще дальше — к насыщению повествования диалогом, в котором раскрываются характерные особенности его героев.

К сожалению, писатель не успел подготовить к печати фрагменты из второй и третьей частей трилогии, как это он делал в процессе работы над первой частью, опубликовав рассказ «Боевая подготовка» («Краснофлотец», 1938, № 2) и, по-видимому, подготовив отрывок «Циклон», напечатанный уже посмертно («Краснофлотец», 1939, № 23). Несколько очерков 1933 года — «Ледовый поход» («Ленинградский портовик», 1933, № 44, 8 апреля), «Захват парохода „Хектос“» («Звезда», 1933, № 2—3, стр. 130—142), — являющихся лишь непритязательными «воспоминаниями» участника «ледового похода», нельзя считать завершенными частями романа.

Судьбы писателей — современников Ричиотти складывались по-разному. Безвременно оборвалось творчество Л. Рейснер, С. Колбасьева, Ю. Инге, А. Лебедева и других авторов, причастных к теме флота. Однако Ричиотти в наибольшей мере ушел в темноту забвения, потому что его «главная книга» осталась ненаписанной.

Между тем историка советской литературы не может не заинтересовать творческий облик Владимира Ричиотти, типичный для писателя первых лет советской власти, поднятого на гребне революционной волны. Теме революции в ее интернациональном размахе была посвящена вся его литературная деятельность. Вся его жизнь была устремлена к революции. Характерно, что на вопрос анкеты: «Отношение к Советской власти», — он ответил: «Великолепное».[40]

Глубокая преданность делу своего класса сначала в прямой революционной борьбе, а затем в литературном творчестве была органической чертой молодого писателя. Не случайно Ричиотти хлопочет о пропаганде героического участия флота в гражданской войне, чему свидетельством рецензии на картины художника Г. Калмыкова, на произведения Г. Иванова, К. Ванина и М. Криницкого.

Творчество Ричиотти интересно и как выражение души человека чуткого и своеобразного, мужественного и нежного. «Ему были свойственны глубочайший лиризм и суровость беззаветной храбрости».[41]

На фотографии в бескозырке с именем спасенного им корабля «Агитатор» на ленте молодой Ричиотти смотрит на мир открыто и доверчиво. Полный оптимизма, он недаром был надежным товарищем в море, а впоследствии душой секции ленинградских прозаиков. Легендарность своей биографии он окрылил творческой страстью.

Д. М. МОЛДАВСКИЙ

ИЗ ПИСЕМ И. Л. СЕЛЬВИНСКОГО

Изучая поэзию двадцатых годов — Маяковского, Асеева, Каменского и других, я не раз писал и об Илье Сельвинском, собирал материалы для большой работы о нем. Иногда обращался к нему с вопросами.

Возникла переписка — сперва «деловая», позднее дружеская. Думаю, что письма поэта дают материал для исследователя советской поэзии, в частности для темы «новаторство и фольклор».

Не хочу писать о мельчайших деталях разговоров и цитировать те куски писем, в которых содержатся обидные характеристики современников, — возможно, многие из этих эпиграмм, иронических словесных шаржей были связаны с настроением минуты. Но нельзя забывать и того, что Илья Сельвинский прожил в литературе трудную жизнь.

---

[39] В. Ричиотти. Страна на воде. Изд. писателей в Ленинграде, 1930, стр. 7.
[40] ИРЛИ, ф. 436, № 050.
[41] А. Кривошеева. В. Ричиотти. «Краснофлотец», 1939, № 23, стр. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

Я приведу некоторые отрывки из писем Ильи Сельвинского, представляющие историко-литературный интерес, распределив их тематически.

Мои письма с вопросами об его творчестве и биографии он называл анкетами и отвечал на них так:

«На Вашу анкету мне очень трудно ответить. Во-первых, потому, что я ненавижу анкеты. Во-вторых, потому, что я решительно не упомню, что я читал за свои 66 лет, а чего не читал. Наконец, в-третьих, я считаю, что стихи мои не станут ни лучше, ни хуже оттого, что Вы узнаете, читал ли я Афанасьева и Зеленина, или не читал.

Что касается тезиса „Стих Сельвинского — прямое продолжение сказового русского стиха“, то он мне очень нравится. Думаю, что при известном такте со стороны исследователя этому нельзя отказать в правде».

(Письмо от 29 марта 1966 года)

Это письмо должно было ответить на вопрос, читал ли Сельвинский классические сборники русских сказок А. Н. Афанасьева и Д. К. Зеленина — меня интересовали некоторые обороты речи персонажей его трагедий.

Ссылка на строчки из моей статьи — для того, чтобы подсластить пилюлю.

Но и до этого письма и после него Илья Львович время от времени должен был вспомнить о том или ином случае из своей биографии — то споря со мной, то подтверждая мои предположения.

Партийность?

«Моя партийность?.. Долго рассказывать. Остановимся на том, что я вступил в партию в июле 1941 года в Москве перед отправлением на Крымский фронт».

(Письмо от 14 октября 1961 года)

Подробности биографии:

«Отвечаю на Ваши вопросы:

1) На фронте был с 1941 по 1945 гг. Сначала на Крымском, затем на Северо-Кавказском и, наконец, на 2 Прибалтийском.

2) Впервые напечатался 13 января 1915 в газете «Евпаторийские новости». Стихотворение «Бой». Хотя входил в поэзию, как видите, с боем, но это, в сущности, было поражением: ничего хуже этого стихотворения я никогда не писал.

3) Речь идет не об *имении* Морозова, а о знаменитой морозовской *фабрике* мануфактуры в Твери. Фабрика эта — целый город.[1]

4) Народные песни, которые я там слышал, перемешались в моем сознании с песнями, которые пел мой отец, привезший их из армии. Русских я слышал много, особенно нравились мне — „Что затуманилась зоренька ясная“ и „Уж я золото хороню“. Украинские песни — „Кармелюк“, „Сагайдачный“, „Ой, кого, хлопци“ и дикое количество других. Цыганские таборные — „Малярка“, „Сосница“, „Шельме верстэ“ и др. Татарские — „Хайтарма“, „Иойхтр минарет“ и пр.

5) Русскую литературу учили в гимназии по Саводнику. Ничего хорошего я оттуда не почерпнул. Самостоятельно читал историю мировой литературы по П. С. Когану. Это было солиднее.

В университете я сначала учился на медицинском, потом перешел на юридический, но лекции слушал главным образом на филологическом факультете. Особенно много дал мне А. А. Смирнов, читавший курс шекспириады.

Что касается фольклора, то четыре года инструкторских поездок по России[2] познакомили меня с русским языком и песнями гораздо больше, чем школа. Я, например, специально съездил в Чердынь, чтобы услышать говор, сохранившийся со времен Петра I. Кстати, это пригодилось мне в работе над пьесой „Царь да бунтарь“.

Кажется, все?»

(Письмо от 20 августа 1964 года)

Разговор о Бертольде Брехте, в связи с ранними пьесами И. Сельвинского:

«Должен сознаться, что я не очень горячий поклонник его театра. Читая его пьесу, я ни на минуту не забываю, что это пьесы, что они написаны для театра. Поэтому не совсем понимаю, причем тут „Пао-пао“. Моя обезьяна — это прежде

---

[1] Поэт рассказывал, что полюбил северные песни, живя в Твери. Подробнее об этом см. на стр. 171 настоящей публикации.

[2] Речь идет о работе И. Сельвинского в 1922—1926 годах разъездным инструктором Центросоюза и Сельскосоюза по экспорту пушнины. В 1932 году он — особоуполномоченный Союзпушнины по Камчатке (И. Сельвинский. Черты моей жизни. В кн.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. II. М., 1959, стр. 333). Подробнее см. ниже — в письме от 26 августа 1964 года.

lib.pushkinskijdom.ru

всего Поль Гоген. Трудно понять? Надо было бы послать Вам новый вариант, да нет его у меня под рукой (последний экз‹емпляр› отдал в изд‹ательст›во «Искусство»).

Когда я написал „Пао-пао", по наивности отнес я его во МХАТ. Там их сразил легкий удар, но они отослали пьесу Станиславскому. Константин Сергеевич пригласил меня к себе. Пришел. У него сидел Москвин и ныне здравствующий Павел Марков. В перерыве пили чай. Станиславский сказал:

— Когда мне читают пьесу, я обычно засыпаю. А тут, видите: не сплю.

Потом, повернувшись к Москвину, добавил:

— Ставить эту пьесу надо в белых декорациях: здесь точка, там пуф — и ничего больше. А художника выпишем из Германии: это будет Георг Гросс.

По окончании чтения Станиславский сказал мне, что его не устраивает конец: Пао-Пао в СССР не играет, поскольку орангутанг не только лирика, но и сатира, вскрывающая язвы окружающего мира. Пока он в Европе — это приемлемая условность, но, попадая в СССР, он становится реальностью в которую не веришь.

(Как я сейчас понимаю, К‹онстантин› С‹ергеевич› был безусловно прав. Теперь „комедия" эта кончается смертью Пао на индонезийском острове). Дня через два я встретился у Веры Инбер с Марковым. Он передал мне фразу Станиславского после моего ухода:

— Поэзия ушла так далеко, что наш театр не поймет „Пао-Пао" и сделает из него балаган.

М‹ожет› б‹ыть› все это пригодится Вам в Вашей работе. А м‹ожет› б‹ыть› имеет смысл включить „Пао-Пао" в сборник? Между прочим, Вы можете написать Маркову во МХАТ. Если память ему не изменила, он добавит еще несколько деталей.

Что касается материала для „Рыцаря Иоанна", то это длинный разговор. Конечно, я прочитал все, что о нем написано у наших историков. Конечно, ездил в село Коломенское. А язык изучал не по летописи, т. к. летописный язык не соответствует живому, как это сейчас доказано проф. Арцыховским, нашедшим во Пскове письма на бересте. Язык я слышал в деревнях у женщин, когда был инструктором Центросоюза по заготовке пушнины. Почему у женщин? Потому, что женщины русской деревни, не выезжая за околицу иногда в продолжение всей своей жизни, сохранили говор своего края в большей или меньшей степени...»

(Письмо от 26 августа 1964 года)

Еще из биографии и о ранних стихах:

«В биографии надо бы указать на то, что я охотился на тигра в Уссурийской тайге и на медведя на Камчатке. За последнее я получил звание „Друга ламутского народа". Для меня, кстати сказать, это важнее звания лауреата.

... Вы все-таки хотите выставить на позор мои детские стихи... Но почему же Вы берете оттуда только самое слабое? Я прошу Вас вместо „Гей, поляк, объединяйся" процитировать оттуда же:

Каску, меч и щит возьми ты,
Там за Вислой ждет тевтон.
Росс и Лях и Галл и бритты —
Всем нам угрожает он.

Вы не бойтесь! Хоть и крепок
За рекой тевтон, как бык,
Из него лишь кучу щепок
Там наколет русский штык».

(Письмо от 25 ноября 1965 года)

В приписке — машинописная копия — немаловажный эпизод из детства Ильи Львовича (как я выяснил много позднее — отрывок из биографии И. Сельвинского, написанной с его слов Л. Озеровым):

«Илью приютила сестра его, Софья Львовна. Она была замужем за В. К. Терским, главным архитектором фабрики Морозова в Твери. Здесь Илья прожил с перерывами с 1907 по 1911 г. Владимир Константинович, сын генерала и отпрыск князей Масальских по матери, был подлинным аристократом. В доме у них говорили по-французски, и гувернантка, приглашенная к его племяннице Шуре, занималась языком также и с ним, т. о. Илья узнал французский алфавит раньше русского. Но наряду с этим И‹лья› наблюдал и какие-то черты быта рабочих морозовской мануфактуры. По вечерам, особенно по воскресеньям и праздникам, парни и девушки собирались у проходной, пели и плясали. И‹лья› услышал много красивых северных песен, которые впоследствии глубоко повлияли на его поэтическое т‹ворчест›во».

По поводу новых вариантов его старых, ставших классическими вещей:

lib.pushkinskijdom.ru

«Когда меня резали, я старался сделать новое лучше старого. Дело это дискуссионное, но мне кажется, что я этого добивался. Иногда же чаще всего я делал новые варианты без всякого нажима извне. Просто — с юности брался за серьезные темы, а опыта было мало, психика еще не „окунела", пришлось спустя многие годы пересматривать многое. Некоторые писатели, как напр<имер> Федин, считают, что литератор не имеет на это права: что издано, то принадлежит истории. Я же думаю, что пока автор жив, он вправе распоряжаться своим произведением, как хочет. Спасибо Лермонтову за то, что он из „Боярина Орши" сделал „Мцыри"».

(Письмо от 29 октября 1967 года)

Позднее, впрочем, поэт признал, что его произведения юных лет должны дойти до современного читателя в том виде, в каком они когда-то вызвали споры и дискуссии.

Очень интересны соображения по поводу издания его сборника.

Он писал:

«Я против отрывков из больших вещей потому еще, что они не дают впечатления о целом. В самом деле: что бы Вы ни напечатали из „Пушторга", разве читатель поймет — что такое „Пушторг"?»

(Письмо от 20 августа 1964 года)

И там же, предупреждая меня как автора будущего предисловия к его однотомнику, он с резкостью обиженного человека писал: «Не пляшите на костях конструктивизма». И дальше — о футуризме, имажинизме, конструктивизме: «Теории этих школ были с изъянами, иногда большими (впрочем, эти изъяны раздували, как могли), но творческая лаборатория, которую представляли эти школы, — была для всех нас необычайно полезна. Разве случайно, что футуризм дал Маяковского и Асеева, имажинизм Есенина, конструктивизм — Сельвинского, Багрицкого, Луговского, а РАПП с его непогрешимой теорией — Безыменского, Жарова, Алтаузена? Разве случайно, что Безыменский и Алтаузен бегали на заседания конструктивистов, выступали у нас со своими стихами, а самый одаренный из них — Уткин — вывел своего „Мотеле" из моего „Мотьки"? Вопрос о литшколах должен быть пересмотрен».

(Там же)

Нередко переписка касалась живописи, которую поэт любил и очень тонко понимал. В частности, об эрмитажном собрании, прекрасно изученном им, он написал мне целый трактат (я тогда работал над книгой об Эрмитаже и сообщил Илье Львовичу об этом):

«О картинах Эрмитажа у меня есть только одно описание „Венеры" Тициана, которой... сейчас в Эрмитаже нет: она была продана американцам за четыре станка. И сама „Венера" и история ее продажи отразились в двух моих вещах:

1) „Улялаевщина" (последний вариант). Избранные сочинения 1956 г. (Гослитиздат), стр. 378. (Попытка раскрытия истинного смысла этого шедевра).

2) „Человек выше своей судьбы" («Октябрь», апрель с. г.) Посылаю отрывок...[3]

Не знаю, подойдет ли Вам этот материал? Специально о картинах Эрмитажа я не писал. В той книге лирики, которая выйдет в марте, кроме Венеры (с аденоидами) [4] и Анри де Руссо, есть еще Тинторетто „Сюзанна в бане" и Клод Монэ „Женщина под зонтиком", но это французы. Впрочем, если я не ошибаюсь, в Эрмитаже висит теперь Гоген. О Гогене Вы можете прочитать в моей кукольной комедии „Пао-Пао". Там зарифмована даже переписка между Гогеном и Августом Стринбергом. В „Раннем Сельвинском" (Гослитиздат, 1928) стихотворение „Попугаи", навеянное „Попугаями" Гогена. Висит в Эрмитаже также и Ван-Гог. О Ван-Гоге строчка в 4 главе „Арктики":

И Кохановский, шутя с Олисавой,
Окончательно понял, что он
В девушку с поступью величавой,
В эту блондинку, на век влюблен.
Еще бы. Представьте желтый цвет.

---

[3] Далее следовал отрывок из пьесы (картина 1), который с небольшими разночтениями вошел в текст журнальной публикации («Октябрь», 1962, № 4, стр. 5—7).

[4] Однажды, беседуя со мной о живописи, Сельвинский заметил, что у Венеры Милосской, судя по всему, были воспалены аденоиды и это обстоятельство наложило отпечаток на всю мировую эстетику. См. стихотворение «Голова Венеры» («Лувр»).

lib.pushkinskijdom.ru

Ярче яркого. Как у Ван-Гога.
Так? А теперь поярче. Намного.
Чтоб цвет перешел уже в свет.
Есть? Добавьте солнечный зной,
Чтоб луч ослеплял горячее лавы,
Чтоб желтое вспыхнуло белизной —
Вот вам эскиз Олисавы.

В остальном по страницам моих стихов рассыпаны имена Матисса, Буше, Ропса. Немного больше о Пикассо, который безусловно висит в Эрмитаже рядом с французами.

Вот стихотворение, напечатанное в *Избранном* 1956 г.:

Париж поплыл в сигарном дыме
С оттенками серо-седыми —
И все закатное погасло.
Париж подернут флером сизым...
Но синий карандаш Пикассо
Подчеркивал его кубизм.

Это о краске Пикассо. А вот его рисунок (неопубликованное):

Зубр Пабло Пикассо.
У зубра низкий зад,
Но такой высоченный загривок,
Как если бы линия в бешеных порывах —
Зигзагом вверх, стремясь назад.
Хоть бык застыл недвижен, как гранит,
Но корпус его молнию хранит.

Кажется, все. Буду рад, если что-нибудь из этого пригодится. Да, забыл сказать, что мой юношеский „Цыганский вальс на гитаре“ посвящен Пикассо, т. к. навеян его картиной „Скрипка“».

(Письмо от 13 ноября 1962 года)

Когда же я взмолился, что негоже любимому и положительному герою продавать полотна из Эрмитажа, да еще с согласия В. И. Ленина (факт продажи полотен был гораздо позднее), он не без раздражения писал мне:

«Что касается эпизода с Тицианом, то убрать его мне жалко: в нем так явственно сквозит *время*. Да и вообще — исторические поэмы пишутся не только на основании точных фактов, но (что гораздо приятнее и характернее) на основе также легенд и анекдотов. Решил не связывать Венеру с Эрмитажем...»

(Письмо от 23 марта 1962 года)

Опускаю его оценку моих книжек об Н. Асееве, о народной сатире и некоторых статей, но позволю себе привести лишь строки из его раздраженного письма по поводу моих размышлений о сборнике «Ранний Сельвинский» (я написал, что сборник очень напоминает литературную мистификацию — стихи кажутся написанными задним числом). Письмо начиналось весьма решительно: «Черт бы побрал всех литисследователей на свете! Когда я прочитал Ваши рассуждения о моих детских стихах в “Раннем Сельвинском“, мне стало страшно: что может проделать исследователь с нашим братом, покойником! Хорошо еще, что я жив и могу внести кое-какую ясность в этот вопрос. Умри я неосторожно в 1960 г., как предсказывал мне тогда один профессор (он давал за мою жизнь 5%), — Ваша концепция стала бы железной, ибо она „действительно очень убедительна“.

А теперь слушайте:

В 1915 году, когда печатались мои стишки в „Евпаторийских новостях“, я был учеником четвертого класса Городского училища. Городское в те годы было бурсой: здесь учились мужики в возрасте иногда 20—23 лет, т. к. училище освобождало от воинской повинности, а время было военное. Это все сыновья рабочих, рыбаков, ремесленников и кулаков, присылавших свое племя из окружающих селений. Мужики эти каждую субботу устраивали шуточные избиения евреев, а каждое воскресенье ходили в бардак. По-русски здесь говорили на редкость плохо. Хотя меня учили языку мои сестры, культурные девушки и женщины, среди которых и две с половиной актрисы (Ольга и Генриэтта — профессионалы, а Мария — любительница), но школьная среда, в которой я провел четыре года, ломала мой язык, как хотела, тем более, что актрисы ездили по всей России и заниматься моей речью не могли.

lib.pushkinskijdom.ru

Стихи, которые я печатал в газете, принадлежат не совсем мне: их правил редактор по фамилии... Школьник. По-моему, этим все сказано. Вы ничего не пишете о четвертом стихотворении: „Тысячному номеру «Евпаторийских новостей»". Это стихотворение на 90% написано Школьником, где он воспел самого себя:

У врат (чего-то там)... витязя я встретил.
Он с высоты глядел печально вниз
И мне приветливой улыбкою ответил:
„За правду!" — прозвучал его святой девиз.

„Витязь" — это был сам Школьник, издававший газету на средства городского головы Дувана Семена Эзровича и преданно служивший его интересам. Прочитав это стихотворение, хороший человек Борис Семенович Выровой, учитель географии, уговорил меня не печататься до поры до времени и преподал мне урок версификации.

Весной, окончив училище, я начал готовиться к экзаменам в 5-й класс гимназии. Все предметы я зубрил самостоятельно, но нужна была латынь, которую в Городском не изучали. Поэтому со мной стал заниматься студент Синани. К нему ходили гимназисты старших классов тоже по тому же делу: у них переэкзаменовки. Так я вступил в небольшое общество гораздо более культурных юношей. Здесь впервые меня познакомили с поэзией Бунина, которая потрясла меня точностью, красочностью и наблюдательностью. Далее. В Евпаторию приехал командир Преображенского полка князь Касаткин-Ростовский. Он был поэтом и печатался в тонких журналах. Имя его не гремело, но его знали, в том числе и я. Собрав свои стишата, я понес их ему. Князь оказался чрезвычайно милым человеком. Он посвятил мне немало времени, подчеркивая недостатки моих стихов и снова поправляя исправленное. От него, кстати сказать, я узнал о существовании Блока. Короче говоря, *к осени того же года я был уже другим человеком.* Гейне писал, что тигр в детстве не котенок, а тигренок... Если бы я хотел править в 1928 г. свои гимназические стихи, разве я оставил бы нетронутой строчку из „Гавани":

И лижут киль пароходов.

Разве я допустил бы фразу: „ногой лягает". А чем же еще можно лягаться? Не рукой же. Тоже и слово „шоколадновый". Это не неологизм — я тогда так говорил. Впоследствии я правил все и вся, но к гимназическим стихам до сих пор отношусь с благоговением, хотя очень хочется „ногой лягает" исправить на „Лежит. Вникает". (Рифма была бы к слову «нокаут»).

В пятый класс меня не приняли: не было места. Если б отец мой обладал средствами, он отправил бы меня в Симферополь, где, кроме казенной гимназии, существовало много частных „с правами": Волошенко, Свищова. Но денег у нас не было, поэтому, окончив четыре класса с наградой, я вынужден был поступить в 4-й, как если бы я остался на второй год. Это меня мучило, и я из пятого класса перешагнул в седьмой. На вопрос критика Тальникова: „А что было в шестом?" — я в свое время не ответил: не имел еще права на биографию, но Вы должны знать *все.* Будут ли ко мне дополнительные вопросы?

Работа Ваша мне в общем нравится. Но я ее еще не штудировал: только прочитал одним глазом.

Вы пишете о влияниях Бальмонта, Брюсова, Блока, но Бунина не заметили. Между тем „Цветные стекла" навеяны „Цветными стеклами" Бунина. Первая строка — просто парафраз.

У Бунина: „Люблю цветные стекла окон"
У меня: „Люблю я в окнах цветные стекла"
См. также „Девлет" и крымские пейзажи, напр‹имер›:

„...айва, табак, горчица,
И проходивших коз маслинчатый помет".

Это, правда, из жизни, но также из Бунина».

(Письмо от 4 октября 1964 года)

Особенно его сердило все, что касалось его отношений с В. Маяковским, которого он, конечно, любил, но к которому относился очень ревниво.

«Вы часто вспоминаете о Маяковском, ставя его неизменно надо мной. А я с юности разговаривал с ним на равных».

(Письмо от 6 октября 1964 года)

В другом письме:

«На протяжении всей статьи Вы набрасываете на меня тень Маяковского. Как только отметите у меня что-нибудь хорошее, *мое*, так тут же поминаете М‹аяковского›, который-де сделал это раньше. Если Вы считаете меня оруженосцем В‹ладимира› В‹ладимирови›ча, напишите об этом в любой статье (я Вам

lib.pushkinskijdom.ru

отвечу также на страницах печати), но в сборнике моих произведений — это верх бестактности. Категорически против!

„. . .Который по сути дела, оставался для молодого поэта образцом революционного видения современности". Неправда. Таким образцом был для меня Ленин. А борьба моя с М‹аяковским› проистекала именно из того, что видение современности М‹аяковским› я считал ограниченным. Именно поэтому я критиковал „Хорошо" и устно и печатно».

И далее:

«Даже в моей трагедии о Ленине, которую Вы хвалите за философский подход к теме, Вы заставляете меня идти след в след за Маяковским. Оказывается, до Маяковского я не был философом, только философский рассказ М‹аяковского› о Ленине дал мне эту возможность. А разницу Вы не увидели? У Маяковского — „я и Ленин", а у меня сам Ленин. Философия М‹аяковского› — это его отношение к Ленину, а моя — это Ленин и мир.

Короче говоря, тема „Маяковский—Сельвинский" — глубокая тема. Сегодня она еще не решается, т. к. Маяковскому поставлен памятник, а бронза безгрешна и во всем права. Но в таком случае не нужно Вам ее касаться, иначе Ваша статья быстро устареет. Как только я умру, обо мне станут писать правду. Не сразу, правда. Но станут».

(Письмо от 22 ноября 1965 года)

За этим письмом шли письма другого рода — дружеские и веселые. О здоровье своем писал редко, но иногда все-таки писал:

«Как всегда, рад был Вашему письму.

О моей жизни писать нечего: люди ездят из одной страны в другую, я же кочую из одной больницы в новую, оттуда опять в старую и так далее. Для меня даже поездка в Москву из Переделкина — событие. В прошлом году я поставил стол в своей роще под дубом и написал трагедию „Царевна-лебедь", повесть в прозе „Гаральд и Кристина". В этом — ничего большого. Одна лирика, да и та мальки».

(Письмо от 25 октября 1967 года)

Последнее его письмо было от 6 марта 1967 года:

«Вернулся из больницы домой чуть жив. Почерк не слушается... Извините мои каракули. Боюсь, что в этом году мои болезни выходят уже на прямую... Поздравляю Вашу супругу с 8 марта».

Подробности его последних часов мне сообщила дочь поэта, Ц. И. Сельвинская:

«Илья Львович действительно умер 22 марта без двенадцати минут семь ч‹асов› утра (6 ч. 48 мин.). Диагноз вроде „прост": нарушение кровообращения. Это Вам формальные сведения. Но если бы не было этих последних суток! ! ! Мне кажется было бы легче... Эти сутки день и ночь со мной. Мук его видеть уже не было сил...»

... Илья Сельвинский был очень большим поэтом. И большим, мужественным, настоящим человеком. Его имя в числе славных поэтов России.

Д. С. ЛИХАЧЕВ

ИЛЬЯ НИКОЛАЕВИЧ ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

1969 год был для Ильи Николаевича Голенищева-Кутузова годом сорокалетия его научной деятельности и годом смерти. Илья Николаевич прошел сложный жизненный путь. И этот жизненный путь во многом определил его научные интересы. Это не значит, что он шел на поводу у складывавшихся обстоятельств. Напротив, находясь за рубежом, он чаще прокладывал себе дорогу против течения и вопреки обстоятельствам. Но и идя против жизни, он был с жизнью. Условия его жизни вначале очень мешали его научному творчеству. Однако он умел работать и за столиками парижских кафе и в неуюте тюремных камер. Он имел мужество не соглашаться с окружающими его людьми и умел находить неожиданных единомышленников. При всей внешней отдаленности его научных тем от современности он был всегда внутренне к ней близок. Необычайно широкие его интересы были вызваны кипевшими вокруг него научными и общественными спорами, поэтическими и литературными темами, занимавшими окружавших его ученых, поэтов и философов.

Илья Николаевич родился 25 апреля 1904 года и приходился правнучатым племянником фельдмаршалу М. И. Голенищеву-Кутузову. Он никогда не забывал о своем прадеде и под влиянием этого с еще большим чувством общественной ответственности относился ко всему, что делал и писал. Сам он называл себя «наследственным патриотом».

lib.pushkinskijdom.ru

Его отец командовал в первую мировую войну пехотным полком, был награжден тремя георгиевскими крестами за храбрость и, хотя не принимал участия в гражданской войне, вывез все же свою семью за границу. Детские впечатления о родине И. Н. Голенищев-Кутузов бережно хранил затем в течение всей своей жизни за рубежом. В Париже он писал:

Торжественную, избранную скудость
Возлюбленных полей
Как позабыть? К чему иная мудрость!
Иных земель елей! [1]

В 1921 году И. Н. Голенищев-Кутузов окончил Первую русско-сербскую гимназию в Белграде и поступил на философский (историко-филологический) факультет Белградского университета. Здесь он занимался романской филологией, западноевропейскими и югославской литературами. Среди своих учителей Илья Николаевич всегда называл на первом месте Е. В. Аничкова. Наряду с В. Ф. Шишмаревым Е. В. Аничков был любимым учеником А. Н. Веселовского. От своего учителя Е. В. Аничков усвоил широту интересов и сравнительно-исторический подход к изучению литературы и фольклора различных народов. Во время первой мировой войны Е. В. Аничков сражался на румынском фронте, оказался отрезан от родины со своим полком после революции, был интернирован, а затем стал преподавать в университетах Скопле и Белграда. Через Е. В. Аничкова, обладавшего обширными научными связями, Илья Николаевич смог познакомиться со многими деятелями французской, итальянской и югославской науки, близко сошелся с Вячеславом Ивановым, написавшим впоследствии предисловие к сборнику его стихов «Память» (Париж, 1935).

По окончании Белградского университета в 1925 году Илья Николаевич служил преподавателем французского языка в черногорском городке Никшиче и в Дубровнике. Здесь возник его интерес к памятникам югославского народного творчества и к Далматинскому Возрождению. Совместно с известным американским фольклористом Мильманом Пэрри он записывал эпические песни гусляров в Герцеговине, Боснии и Черногории.

Летом 1927 и 1928 годов Илья Николаевич посещал Италию, где занимался Данте, рукописями Петрарки, Итальянским Возрождением. В 1929 году он уехал в Париж, где провел четыре года, учился в Школе высших филологических и исторических наук при Сорбонне у членов Французской академии наук Марио Рока, Альфреда Жанруа, Анри Ответта и у проф. Шарля Самарана.

В 1933 году Илья Николаевич защитил в Париже докторскую диссертацию о ранних влияниях итальянской литературы Возрождения на французскую «L'histoire de Griseldis en France au XIV et au XV s.». Диссертация вышла затем отдельной книгой (Париж, 1933) и имела хорошие отзывы в печати виднейших ученых (в частности, М. Рока и А. Монтеверди).

В Париже Илья Николаевич печатал свои стихи в сборниках Союза молодых поэтов — «Перекрестки», «Якорь», в журналах «Современные записки», а впоследствии — «Русские записки». В 1935 году вышел сборник его стихов «Память». В русской зарубежной печати Илья Николаевич систематически рецензировал научные издания, выходившие в СССР.

В 1934 году И. Н. Голенищев-Кутузов был избран приват-доцентом Белградского университета, в котором до начала войны он преподавал историю французского языка и французскую литературу. В журналах «Српски книжевни гласник» и «Страни Преглед» появляются его статьи о культурных и литературных связях между Россией и южными славянами, по русской литературе, о французских, итальянских и немецких писателях XIX—XX веков.

В 1937 году в Белграде вышла вторая книга Ильи Николаевича по французской литературе — книга о Филиппе де Мезьере, также получившая хорошие отзывы в научной прессе.

В мае 1938 года И. Н. Голенищев-Кутузов был арестован югославской королевской полицией «за советскую пропаганду», лишен югославского подданства и уволен с государственной службы. Только в сентябре 1939 года, когда надвигающаяся внешняя угроза со стороны нацистской Германии заставила королевское правительство менять свою внешнеполитическую ориентацию, Илья Николаевич был восстановлен в правах югославского гражданства.

В 1939 году И. Н. Голенищев-Кутузов принимает активное участие в подготовке III Международного конгресса славистов в Белграде. Конгресс, как известно, не состоялся из-за военных событий, но сборники с материалами конгресса успели выйти из печати.

В 1940 году в Белграде был создан филиал Института им. Н. Кондакова. Илья Николаевич принял участие в последнем сборнике этого института, посвя-

[1] Илья Голенищев-Кутузов. Память. Стихи. Изд. «Парабола», Париж, 1935, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

щенном защите подлинности «Слова о полку Игореве» в связи с появлением работ о «Слове» проф. А. Мазона. Однако дом, в котором помещался филиал института, был разрушен немецкой бомбардировкой. Погиб вместе с женой и молодой талантливый организатор этого сборника Рассовский. Погиб архив, но рукопись сборника удалось все же спасти. Набирался сборник под бомбежкой. Выпуск его был подвигом. В сборнике одной из самых интересных и убедительных была статья Ильи Николаевича, основные выводы которой не утратили своего значения и до сих пор.

В 30-е годы сформировались и общественные взгляды И. Н. Голенищева-Кутузова, определившие его позицию и его деятельность в трудные военные годы. Ближайшими друзьями Ильи Николаевича по Союзу молодых поэтов и сборнику «Перекрестки» были Борис Вейдле, Алексей Дураков, Юрий Софиев. Все они участвовали затем в движении Сопротивления во Франции и в Югославии. Вейдле и Дураков посмертно награждены боевыми орденами. Софиев, как и Илья Николаевич, приехал в Советский Союз и сейчас живет и печатается в Алма-Ате.

И. Н. Голенищев-Кутузов так характеризовал те идейные расслоения, которые создавались в среде эмиграции. «В поисках „новых решений" политических вопросов некоторые молодые эмигранты в тридцатых годах восприняли фашистские теории разных мастей и оттенков. Другие стали склоняться влево. Они восприняли идеи социализма, записывались в рабочие синдикаты, читали советскую литературу без предубеждения. Необходимо отметить, что в этот период времени в русской зарубежной среде возникло стихийное движение „оборончества". Все чувствовали, что надвигаются грозные события. Следовало заранее решить, на чьей стороне ты будешь, когда разразится война. На политических и литературных собраниях эмигрантов стали выступать молодые люди, заявлявшие, что они будут защищать Россию с оружием в руках. Следует отметить, что „оборонцы" принадлежали к самым различным слоям эмиграции. Постепенно патриотически настроенные люди сходились на самом главном, на отношении к Советской России, и противопоставляли себя „пораженцам", контрреволюционерам, белогвардейцам и фашистам. У историков новейшего времени часто создается неправильное представление об эмигрантской довоенной литературе, которая рассматривается как исключительно антисоветская... В эмигрантской литературе не было единого потока, но боролись непримиримые идеологические направления».[2]

Говоря о своем друге Н. Н. Алексееве, ученом-правоведе, Илья Николаевич писал: «Он принадлежал к старшему поколению послереволюционной эмиграции и в 20-е годы являлся одним из идеологов евразийского движения, которое сыграло важную роль в полевении немалой части русской эмиграции и подготовило процесс перехода на сторону Советской власти патриотически настроенной эмигрантской молодежи в середине 30-х годов».[3]

В 1940 году Илья Николаевич поехал в Болгарию и здесь в советском посольстве подал заявление о восстановлении советского гражданства. События помешали осуществиться его желанию в ближайшие годы. После оккупации Югославии с октября 1941 года Илья Николаевич участвует в подпольном антифашистском движении — «Народном фронте», которым руководили коммунисты. В конце 1941 года он вместе с 30 профессорами-антифашистами Белградского университета, среди которых был и акад. А. Белич, был взят заложником и брошен в концлагерь гестапо «Баница». Об его участии в движении Сопротивления не дознались и выпустили, но уволили с государственной службы как политически неблагонадежного. В 1944 году Илья Николаевич уходит в партизаны, работает заместителем комиссара по пропаганде и информации в Воеводине, участвует в боях за Белград. После освобождения Белграда его назначают военным комиссаром «Русского дома» (б. русского посольства и Дома русской культуры). В статье «Думы в канун Октября» Илья Николаевич вспоминал: «Я никогда не забуду, как осенью 1944 года, в праздник Великого Октября в Белграде, освобожденном югославской и советской армиями, в манифестации проходил отряд эмигрантов с оружием, в пилотках с красными звездами, с плакатом „русские партизаны". Плакат несла Л. М. Дуракова, муж которой Алексей Дураков, один из самых талантливых поэтов зарубежья, погиб в бою с фашистами. Сербы приветствовали русских партизан бурными аплодисментами. Это было возвращение на Родину и живых и погибших патриотов».[4]

В 1946 году Илья Николаевич был принят в советское подданство и с 1947 года начал печатать свои труды в Советском Союзе. Он работал в это время в Президиуме Общеславянского комитета, находившегося тогда в Белграде, преподавал иностранные языки в белградском отделе ВОКа, а в 1949 году получил вызов на работу в Московский университет на филологический факультет, возглавлявшийся тогда акад. В. В. Виноградовым. Однако в 1949 году, когда отношения между

[2] И. Н. Голенищев-Кутузов. Думы в канун Октября. «Голос Родины», орган Советского комитета по культурным связям с соотечественниками за рубежом, М., 1963, ноябрь, № 63 (764), стр. 6.

[3] И. Н. Голенищев-Кутузов. Русское чудо. «Голос Родины», 1969, 1 января, стр. 7.

[4] Там же, 1963, ноябрь, № 63 (764), стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

Югославией и Советским Союзом ухудшились, на долю Голенищева-Кутузова выпали тяжелые испытания, на несколько лет отодвинувшие его возвращение на родину. С начала 1954 года Илья Николаевич работает в посольстве СССР в Белграде, а затем в августе того же года он получает профессуру в Институте им. В. И. Ленина Будапештского университета по кафедре русского языка и читает лекции по югославской литературе в венгерском Институте славяноведения.

Весной 1955 года И. Н. Голенищев-Кутузов вернулся на родину и получил назначение старшим научным сотрудником в Институт мировой литературы АН СССР. Он был затем профессором Московского университета (1956—1958) и читал здесь курсы итальянской и французской литератур. Он принимал участие в работах IV Международного конгресса славистов в Москве. В 1960 году он блестяще защитил докторскую диссертацию — «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.», вышедшую затем отдельной книгой в Издательстве АН СССР в 1963 году. Он был активным членом редакционной коллегии «Литературные памятники», принимал участие во многих научных советах, в работе Союза обществ дружбы с зарубежными странами, состоял членом Итальянского Национального Дантовского комитета, членом Международной ассоциации итальянского языка и литературы и мн. др.

Умер Илья Николаевич на другой день после дня своего рождения — 26 апреля 1969 года. Умер на родине, о которой думал долгие годы своей жизни на чужбине. В своих стихах он писал:

...земной окончен путь.
Вот ты пришел в назначенную пору,
Чтоб душу сбережённую вернуть
Бескрайнему родимому простору.[5]

Илья Николаевич был обязательным человеком несколько старорежимного склада. Он любил общество, любил споры, рассказы и шутки в кругу друзей. Он помнил множество забавных случаев и мог часами их вспоминать. Он умел слушать других, радовался чужим и своим остротам, был наделен феноменальной памятью на стихи и мастерски их читал. Он быстро схватывал суть вопроса и соль шутки. Тут же сочинял экспромты и читал сочиненные им эпиграммы. Он не подавлял окружающих своими знаниями и своей образованностью, умел оценить знания и ум своего собеседника. Благодаря этим своим качествам он вносил праздничность в любую обстановку, создавал атмосферу непринужденности и доброжелательства. Вместе с тем он был суров к любой недобросовестности, лицемерию и упрямому невежеству.

Смерть его утрата и для ума и для сердца всех его знавших.

Первые статьи Ильи Николаевича появились сорок лет назад в журналах «Дубровник» и «Страни Преглед». Они были посвящены современным югославским писателям и Данте. Так, уже в самом начале литературной деятельности Ильи Николаевича определились два полюса его интересов.

Просматривая список его научных работ, насчитывающий более двухсот названий, мы можем обратить внимание на необычайную многосторонность и даже пестроту его тем. Интересы Ильи Николаевича захватывали почти два тысячелетия — от литературы латинской до современности. Среди предметов его занятий — литературы славянские (сербская, русская, польская, чешская, украинская, белорусская), романские (итальянская и французская — в первую очередь), венгерская (периода Ренессанса). Он глубоко занимался фольклором и стиховедением, откликался на кипевшую вокруг него литературную жизнь, был не только исследователем литературы, но и ее «практиком», постоянно, до конца своих дней, выступая со своими стихами и стихотворными переводами, которыми он не только иллюстрировал свои исследования, но и печатал как самостоятельные произведения. Он работал и как публицист, и как популяризатор науки.

Однако, несмотря на всю свою многосторонность, он был постоянен в своих литературных пристрастиях, неоднократно возвращался к своим прежним темам. В круге его занятий резко сказывалась его индивидуальность, его богато одаренная личность. Он никогда не работал только по обязанности, всегда увлекался своей работой, был до самозабвения предан своим любимым авторам и произведениям.

В научных интересах Ильи Николаевича выделяются несколько главных тем. Это — Данте, литература Возрождения и Предвозрождения от Франции и Италии до славянского востока, сербский эпос, зарубежная и русская поэзия XX столетия и латинское Средневековье.

Илья Николаевич получил хорошую научную школу. Как фольклорист он вырос на полевой работе, собирая совместно с Мильманом Перри сербские эпические

[5] В краях чужих. Литературно-художественный сборник. Комитет за возвращение на Родину и развитие культурных связей с соотечественниками. Москва—Берлин, 1962.

lib.pushkinskijdom.ru

песни. Как литературовед он воспитался на трудоемких текстологических штудиях под руководством своих французских учителей — академиков Марио Рока и Альфреда Жанруа. Он владел черновой работой и только потому мог стать литературоведом с широкими и обоснованными обобщениями.

Ученую степень доктора (docteur à lettres) Парижского университета Илья Николаевич получил за исследование, посвященное последней новелле «Декамерона» Боккаччо о терпеливой Гризельде. Он подробно проанализировал все французские версии истории о Гризельде, изучив рукописи Национальной библиотеки и Арсенала в Париже, Британского музея, Королевской библиотеки в Брюсселе, библиотек в Гренобле, Шартре. Камбрэ, Ватикане и пр. Он ввел в оборот много неопубликованных текстов и доказал, что самый ранний французский перевод этой истории был сделан Филиппом де Мезьером между 1384 и 1389 годами.[6]

Естественно, что выводы его первой книги побудили его заинтересоваться более глубоко творчеством Филиппа де Мезьера. Он занялся изучением его «Книги о добродетелях и таинствах брака» и в конце концов издал это сочинение по рукописи Национальной библиотеки в Париже, дав ее археографическое описание, установив дату рукописи, а затем подробно охарактеризовал язык и стиль самого сочинения, определил источники его моральных и мистических идей, дав обстоятельный разбор содержания.[7]

Одновременно с работой над этими книгами Илья Николаевич печатал многочисленные статьи о западноевропейских и русских писателях XIX и XX веков (о Пушкине, Гоголе, Лермонтове, Льве Толстом, Достоевском, Вяч. Иванове, М. Волошине), собранные затем в книгу, изданную в Белграде на сербском языке.

Он пропагандировал советскую литературу. В 1938 году номер югославского журнала «Смена», в котором была помещена статья Ильи Николаевича о «Поднятой целине» Шолохова и о романе А. Толстого «Петр Первый», был конфискован югославской королевской полицией.

Опыт, приобретенный И. Н. Голенищевым-Кутузовым в работе над списками и текстами старофранцузской литературы, позволил ему написать очень интересную и существенную работу о взаимоотношениях «Задонщины» и «Слова о полку Игореве», сыгравшую в свое время важную роль в борьбе с только что появившимися скептиками, отрицавшими подлинность «Слова». Как известно, основным доводом скептиков с легкой руки А. Мазона стало утверждение, что позднейшая редакция «Задонщины» более близка к «Слову», чем первоначальная, что якобы указывает на зависимость «Слова» от «Задонщины», а не наоборот. При этом за первоначальную редакцию «Задонщины» принимался текст дефектного Кирилло-белозерского списка, а тексты всех остальных списков объявлялись принадлежащими одной позднейшей редакции. В своей краткой и убедительной статье Илья Николаевич выдвинул положения, которые остались и до сих пор не опровергнутыми скептиками. Вот они:

«1) „Фальсификатор" Слова в XVIII веке, которому необычно везло и который обладал совершенно необычайной для своего времени осведомленностью, должен был — par dessus de marché — иметь все дошедшие до нас рукописи „Задонщины" или по крайней мере все соответствующие этим редакциям списки (les Zadonščiny!); позволю себе напомнить, что известные нам рукописи были открыты лишь в XIX веке. Из этих источников он должен был составить довольно хитроумную мозаику, которая — как это ни странно — составила более удовлетворительный текст, чем в любой из редакций „Задонщины"...

2) Если „фальсификатор" XVIII века не обладал всеми нам известными рукописями или редакциями, то он должен был воспользоваться оригиналом, вожделенным всеми издателями текстов, — О (неизвестный авторский оригинал «Задонщины», ее архетип, — *Д. Л.*), который он затем „варварски уничтожил", несмотря на то, что открытие и опубликование первоначального списка „Задонщины" было бы для него не менее интересно, чем издание „выдуманного" и составленного из кусочков — подобно тряпичному одеялу — „Слова", во всяком случае более почетно..." [8]

Статья в защиту подлинности «Слова о полку Игореве» была последней значительной работой, написанной Голенищевым-Кутузовым за границей.

Жизнь в Советском Союзе дала ему возможность создать большие обобщающие труды по всем основным линиям его интересов. Илья Николаевич как дантолог

---

[6] Elie Golenistcheff-Koutouzoff. L'histoire de Griseldis en France au XIV-e et au XV-e siècle. Paris, 1933.

[7] Elie Golenistcheff-Koutouzoff. Étude sur «Le livre de la vertu du sacrement de mariage et reconfort des dames mariées» de Philippe de Mézières. D'après un manuscrit du XIV-e siècle de la Bibliothèque nationale à Paris. Београд, 1937.

[8] И. Н. Голенищев-Кутузов. Слово о полку Игореве и рукописи Задонщины. В кн.: Заметки к «Слову о полку Игореве», вып. 2, Институт им. Н. Кондакова, Белград, 1941, стр. 54.

lib.pushkinskijdom.ru

сумел обобщить свои наблюдения в двух больших томах изданий сочинений Данте в серии «Литературные памятники» — в издании «Божественной комедии» (1967) и в томе «Малых произведений» (1968), где ему принадлежат не только статьи и комментарии, но частично и самые переводы. Принципиальное значение имели и его статьи: «Данте и Предвозрождение» (в кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967), «Данте и „сладостный новый стиль"» (в кн.: Данте и всемирная литература. 1967), «Данте в советской культуре» («Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1965, вып. 2) и «Эпоха Данте в представлении современной науки» («Вопросы литературы», 1965, № 5).

Исследования Возрождения завершились у Ильи Николаевича двумя книгами: «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.» (1963) и «Гуманизм у восточных славян» (1963). Особенный интерес возбудила первая книга. На нее откликнулись крупнейшие слависты Европы: Андьял, Бадалич, Мавер, Копецкий, Ягодич, Чижевский и др., посвятившие ей статьи и рецензии. Существенное значение имеет и антология «Поэты Далмации эпохи Возрождения XV—XVI веков» (1959), которую не только составил Илья Николаевич, но для которой приготовил стихотворные переводы, создал комментарии и написал вступительную статью.

Исследования югославского фольклора завершились И. Н. Голенищевым-Кутузовым в ряде изданий. Такой завершающий характер носит его статья «Косовская легенда» («Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1964, вып. 3), предисловие к сборнику «Сказки народов Югославии» (1962) и большое, целиком подготовленное Ильей Николаевичем издание — «Эпос сербского народа» (1963).

Наконец, необходимо сказать несколько слов о его собственной поэзии. Свои стихи Илья Николаевич начал печатать с 1923 года. Многозначительно название сборника его стихов — «Память». Его поэзия отражала память о родине, о ее истории, о предках. Но память его поэзии не была узкой. Его стихи воплотили память и о чужой истории. Темы Далмации и Рима занимали в сборнике свое место. Впоследствии Илья Николаевич увлекся переводами. Он никогда не пользовался подстрочниками, переводил с итальянского, латинского, французского, немецкого, сербо-хорватского, польского. Среди его переводов должны быть отмечены переводы Фоленго, Кардуччи, Валери, Рильке, славянских гуманистов (далматинских поэтов — Марулича, Менчетича, Држича, Ветрановича и др.), переводы сербского эпоса (23 перевода эпических песен помещены в его книге «Эпос сербского народа»). Он снабжал стихотворными переводами иллюстративный материал в собственных книгах. Его переводами проиллюстрировано и русское издание книги Де Сантиса «История итальянской литературы» (тт. 1—2. 1963).

Поэтическое творчество помогало ему в его живом восприятии литературы прошлого, а литература прошлого питала живыми соками его поэзию. Творчество и исследования были для Ильи Николаевича едины.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ЗАМЕТКИ О «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

«Каяла» и «каяти»

Известное место в «Слове о полку Игореве» — «Ту Немци и Венедици... *кають* Князя Игоря, иже погрузи жир во дне *Каялы* реки Половецкія...»[1] (курсив наш, — *А. П.*) — подало повод к неоднократным попыткам утверждать, что Каяла не есть собственное географическое название, а символическое имя, имевшее лишь поэтическое значение (кають — Каяла).[2] Это мнение высказывается иногда и в наше время,[3] — однако оно не может быть признано основательным, так как Каяла (точнее: Каялы) есть типичное кыпчакское (куманское, половецкое) название, упоминаемое, как известно, в летописью (Ипат. 1185). Наша задача — показать, что игра словами, подобная сближению *кають* и *Каялы*, в литературных памятниках XII—начала XIII века, притом не только в русских, является достаточно распространенным явлением. Прежде всего здесь, конечно, следует вспомнить о том, что в «Слове» Олег Святославич именуется «Гориславичем».

Как утверждал академик А. С. Орлов, «игра слов „Горнславличи" вместо „Святославличи", конечно, объясняется горем, которое причинял Русской земле и себе крамольщик Олег. В параллель Дубенский приводит прозвание Рогнеды, несчастной жены Владимира I, „Гориславою" (Лавр. лет., 1128 г.), а Тихонравов цитирует лишь Моление Даниила Заточника: „кому ти есть Переславль, а мне Гореславль"».[4] Следует дополнить эти слова А. С. Орлова напоминанием другого известного места из «Моленія...»: «...кому Боголюбиво, а мне горе лютое; кому Бело озеро, а мне черней смолы; *кому Лаче озеро, а мне на нем седя плачь горкии*; и кому ти есть Новъгород, а мне и углы опадали...» (курсив наш, — *А. П.*).

Ясно, что во всех подобных случаях речь идет об игре слов — как в плане фонетическом — по созвучию, так и в семантическом отношении — по смыслу. Этот риторический прием, как видим, достаточно характерен для русских литературных памятников XII века; иногда это наблюдается и позже; так, в Тверской летописи под 1377 годом сказано по поводу печальных событий того времени (поражения русских от Арапши): «По истинне за Пианою пиани». Название мордовской реки Пианы сближается с русским «пьян» — обыгрываются обстоятельства, приведшие к поражению. К сожалению, до нас дошло не так много отечественных источников того времени. Поэтому мы попробуем обратиться к некоторым памятникам письменности XII—начала XIII века, возникшим не на русской почве. Оказывается, и там можно найти подобные примеры. В качестве образца укажем одно место в написанной по-латыни хронике немецкого летописца XII века Гельмольда, оконченной в 1171 году. Именно в этом месте Гельмольд говорит: «У данов в то время правил Ворм, самый жестокий, говорю я, из червей».[5] Издатели цитируемого русского перевода поместили в комментарии к этой фразе следующее примечание: «Игра слов. Имя правившего в это время датского короля было Горм, что соответ-

---

[1] Слово о полку Игореве Под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, «Первое издание», стр. 22. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[2] См.: Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. III. В кн.: Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, кн. II. М., 1889. стр. 354. Это мнение было повторено неоднократно.

[3] См.: Л. А. Дмитриев. 1) Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве». В кн.: «Труды отдела древнерусской литературы», IX. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 30—38; 2) «Слово о полку Игореве». Библиография изданий, переводов и исследований. 1938—1954. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 71 (№ 329); Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», вып. 2. Сост. В. Л. Виноградова. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 179—180.

[4] Акад. А. С. Орлов. «Слово о полку Игореве». Изд. АН СССР, изд. 2-е, доп., М.—Л., 1946, стр. 108.

[5] Гельмольд. Славянская хроника. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 48.

lib.pushkinskijdom.ru

ствовало немецкому слову Worm (Wurm) и означало „червь". Речь идет о короле Горме II Старом (899—936)»[6]

Другой пример мы возьмем из «Хроники Ливонии» Генриха Латвийского, писанной также на средневековой латыни и относящейся к концу XII и первой четверти XIII столетия: «Рим давал права, Рига (Riga) же очищала (rigat) языческие народы».[7] Перевод здесь не совсем точен; следует перевести «Riga... rigat» как «Рига... орошает» (т. е. крестит водой); впрочем, на стр. 243 этого же издания находим более удачную передачу примерно того же текста: «Рига всегда омывает (rigat) язычников».[8] Фраза «Riga... rigat» есть такая же игра словами, как и «...*кають* Князя Игоря, иже погрузи жир во дне *Каялы* реки Половецкïя» в «Слове о полку Игореве», как и другие примеры этого рода, рассеянные там и тут в литературных памятниках XII—начала XIII века. При этом исходным пунктом оказывается всегда ономастика, и никогда не может явиться лексика того языка, на котором ведется изложение. Последняя только приспособляет ономастические материалы к своим целям — обычно в плане близком к народно-этимологическому.

Поэтому нет никакой возможности производить чисто куманское название половецкой реки Каялы («Скалистая») от древнерусского *каяти*. В русском языке существуют такие речные наименования, как *Поникла* (-я), *Вымкла*, *Вытекла*, *Высохла*. *Поникла* значит «поникшая (я)» речка, т. е. исчезающая под землей, поникшая; *Вытекла* точно так же есть краткая форма от «вытеклая»; в писцовых книгах и различных актах мы встречаем неоднократно термин «вытеклый ручей». Однако соответствующее образование от *каяти* совершенно невозможно,[9] как немыслимо, например, и производство речного названия *Ворскла* (древнее *Вороскол*) от *ворчать*.[10]

Рек с названием Каялы[11] (русская передача обычно: Каяла) на территории СССР несколько, причем все они расположены в тех местах, где было или есть и сейчас тюркоязычное население. В бассейне Дона реки точно с таким названием ныне нет. Это, конечно, не удивительно, если вспомним о нашествии монголов через полвека после похода Игоря, — оно смело с карты множество названий мелких географических объектов. Среди рек Донского бассейна только одна до известной степени напоминает Каялу по названию — это Калалы, являющаяся левым притоком Егорлыка, притока Маныча. Название это тоже чисто тюркское, но с другим значением: тогда как Каялы произведено от тюркского (половецкого) *кая* (скала), Калалы возникло от *кала* (крепость, укрепление, поселение, город) — слóва, широко распространенного во всем тюркском мире.[12] Очень часто Калалы передается в источниках как *Калялы, Калали* и т. п.,[13] т. е. в форме, отступающей от тюркского оригинала ввиду влияния воспринимающего (русского) языка, нарушающего первоначальный сингармонизм и другие особенности тюркских языков.

«Орьтъмы» и «япончицы»

В описании победоносной первоначальной встречи русской рати с половцами читаем: «...орьтъмами и япончицами, и кожухы начашя мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочьи Половѣцкыми» (стр. 11).

---

[6] Там же, стр. 253 (примеч. 5). Добавим, что общегерманское слово Wurm имеет еще и значение «змея». Последнее в данном случае, пожалуй, даже вероятнее — по смыслу выражения (см. Fr. Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Strassburg, 1899, S. 430 (Wurm)).

[7] Генрих Латвийский. Хроника Ливонии. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 165.

[8] Заметим, что здесь верно передано 3-е лицо единственного числа настоящего времени (rigat от rigo, rigare), тогда как на стр. 165 почему-то поставлена в переводе форма прошедшего времени.

[9] Невозможно ввиду переходного характера глагола, требующего прямого дополнения (каяти — кого?), тогда как Поникла, Вытекла, Помокла и другие подобные образования могут присваиваться в качестве названий той или другой речке, обладающей соответствующим свойством.

[10] См.: Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка. т. I. Изд. «Прогресс», М., 1964, стр. 356. Фасмеру древнерусская форма осталась неизвестной.

[11] Каялы — точная тюркская форма. См.: А. И. Попов. «Каяла» и «Канина» в «Слове о полку Игореве». «Русская литература», 1967, № 4, стр. 217.

[12] В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, т. II, ч. 1, стлб. 224 (СПб., 1899. Фотомеханическое воспроизведение, Изд. АН СССР, 1964). Заметим, что в «Истории о великом князе Московском» князя А. М. Курбского (СПб., 1913, стр. 14) указана река Куала («Та Измаилтеским (т. е. тюркским, — *А. П.*) языком Куала глаголется, а по славенскïи Медведица»).

[13] См.: П. Л. Маштаков. Список рек Донского бассейна. Л., 1934, стр. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

Невозможно сомневаться в том, что *орьтъмы* и *япончицы*, упоминаемые в этом отрывке, являются подлинными тюркизмами, заимствованными в русскую дружинную речь XII века из куманского (половецкого) языка или от родственных половцам «своих поганых» — защитников южных границ Киевской Руси — торков, берендеев и т. п.

Впервые указал на это в своих ценных и обстоятельных работах крупный русский востоковед проф. П. М. Мелиоранский.[14] Он же предложил и свое толкование указанных двух терминов, производя их от тюркских глаголов *örtmek* и *japtak* — и то и другое значит *покрывать*. Что касается слова *япончица*, то оно несомненно происходит от указанного П. М. Мелиоранским глагола *japtak*, дающего целый ряд производных имен, имеющих значение *плащ, покрывало, бурка, чепрак, попона* и т. п.[15] В русском языке и гораздо позже XII века сохранялось слово *япанча* или *епанча*, означающее род плаща.

Трудно, конечно, решить, что точно значит *япончица* «Слова о полку Игореве», — означало ли оно в XII столетии *плащ*, *бурку* или, быть может, употреблялось в значении *конская попона*. Однако происхождение от тюркского глагола, указанного П. М. Мелиоранским, не подлежит сомнению.

Совершенно иначе обстоит дело со словом *орьтъма* или *орътма*, которое, согласно П. М. Мелиоранскому, в переводе — тоже *покрывало*. Дело в том, что ни в одном тюркском языке нет точно такого производного имени от глагола *örtmek*, хотя можно найти *örtü* (*покрывало*)[16] и т. п. Никаких следов существительного от глагольной основы *ört*, точно оформленного так же, как *орьтъма*, и имеющего подходящее значение, в богатой тюркской письменности разных времен тоже неизвестно;[17] в русском языке формант *-ма* в данном случае вряд ли мог возникнуть.

Поэтому естественно усомниться в правильности данного объяснения; это толкование и возникло, по-видимому, главным образом вследствие близости значений глаголов *ortmek* и *japtak*, «созвучных» с сочетанием «орьтъмами и япончицами».[18]

В своем объяснении мы тоже исходим из тюркского происхождения слова *орьтъма*, но от другой грамматической основы.

Предварительно заметим, что многие древнерусские слова, заимствованные из различных языков, имеют нередко *о* вместо начального *а* иноязычного оригинала: *олтарь, опица, осел* и т. п.; относится это и к тюркским заимствованиям: *олачуга* наряду с *алачуга, лачуга* и т. п. (речь должна вообще идти о гласных первого слога). Поэтому нет ничего удивительного в том, что *орьт* (или *орът*) в *орьтъмами* может представлять тюркскую основу.

Существительное *art* — общетюркское обозначение спины, отсюда и глагольная основа *art*, имеющая значение *перекидывать, взваливать, навьючивать, нагружать, вешать* и т. п., дающая, в свою очередь, *artmak* — *вьюки, переметные сумы на лошади*. Вот это *artmak*, имеющее указанное значение, существовало и в куманском (половецком) языке.[19] Конечное *к* при передаче в русский язык должно было исчезнуть; подобные примеры есть и в «Слове о полку Игореве» (ср.: «Гзакъ бежитъ серымъ влъкомъ» (стр. 11); «Млъвитъ Гзакъ Кончакови...» (стр. 43); «Рече Кончакъ ко Гзѣ...» (стр. 43)).[20]

Заметим, что в чувашском языке имеем также соответствующее слово: *уртмах, уртмак, ортмак* (*переметный кожаный мешок, нечто вроде двух переметных сум* и т. п.).[21]

---

[14] Особенно см. его статьи о турецких элементах в языке «Слова о полку Игореве» (в кн.: «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1902, т. VII, кн. 2, стр. 273—302; 1905, т. X, кн. 2, стр. 66—92).

[15] В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, т. I, стлб. 261—266.

[16] Это в турецком языке; в остальных тюркских языках также нет точного подобия слову *орътма*.

[17] Менгес (K. H. Menges. The oriental elements in the vocabulary of the oldest Russian epos, the Igor'Tale. New York, 1951, pp. 42—43) привлекает имеющееся у Махмуда Кашгарского *ört-män* (*крыша*), что не может быть оправдано семантически.

[18] Можно было бы усомниться даже и в закономерности фонетических соответствий при такой передаче тюркских гласных переднего ряда в древнерусском, когда из *ö* получается *о*, — однако это слишком отвлекло бы нас в сторону; заметим только, что достоверных примеров этого рода нет.

[19] См.: В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, т. I, ч. I. стлб. 308, 312, 314, 317, 324. Впервые на эту возможность объяснения *орьтъма* из *artmak* указал М. А. Максимович более 100 лет назад (см.: М. А. Максимович, Собрание сочинений, т. III, Киев, 1880, стр. 647).

[20] Курсив наш, — *А. П.*

[21] Н. И. Ашмарин. Словарь чувашского языка, вып. III. Чебоксары, 1929, стр. 287—289. Ср. также хакасское *арчымах — кожаная сума для продуктов, пере-*

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, рассматриваемый фрагмент «Слова» можно перевести предположительно следующим образом: «...вьюками и попонами, и кожухами начали мосты мостить по болотам и топким местам, и всякими узорочьями половецкими».

«Карна» и «Жля»

Тот фрагмент текста «Слова о полку Игореве», который нас будет интересовать, звучит следующим образом: «...Игорева храбраго плъку не крѣсити(щ). За нимъ кликну Карна и Жля(ъ), по скочи по Русской земли, смагу(ы) мычючи въ пламянѣ розѣ» (стр. 20).

Обычные толкования этого места являются достаточно правдоподобными и возражений, по-видимому, не вызывают.[22] Мы приведем здесь лишь одно дополнительное соображение относительно слова *Карна*, которое обычно сближают с летописными *карити* (Ипат. 1262) (*оплакивать*), что выглядит особенно убедительно в сочетании с *Жля* (*желя*).

В некоторых восточных языках встречаем близкое фонетически слово со значением музыкального инструмента: *карнāй — труба, рожок* (персидск.); *карнāй — труба* (хинди); *карнā, карнāй — труба, рожок, горн* (урду); *карнā — труба, кларнет* (афганск.).[23]

Непременным атрибутом военного снаряжения тюркских племен-завоевателей были труба (рожок), волынки, дудки (желя, желейка), звуки которых являлись грозным признаком готовящегося набега. В соответствии с этим и могут быть истолкованы слова «...кликну Карна и Жля(ъ), по скочи по Русской земли». Что касается конца фразы: «...смагу(ы) мычючи въ пламянѣ розѣ», то смысл ее правильно установлен известными исследованиями русских востоковедов,[24] указавших, что речь идет о применявшихся половцами метательных снарядах, действовавших наподобие греческого огня, — только «посуху», как говорит «Слово», а не на море, как обычно было у византийцев.

«...Смагу(ы) мычючи въ пламянѣ розѣ» значит: «Бросая жар (огонь) в пламенном роге», что опять приводит нас к предполагаемому значению слова *карна — рог*, правда, в ином смысле — в том, какой заключен в турецком (из арабского) *karin* (*karni*) — *рог*, имеющем в основе весьма древнее (семитическое) происхождение. Употребление в одном предложении слова *карна* в смысле *труба, рожок* и в смысле *рог* (в другом значении) могло принадлежать только дружиннику XII века, хорошо знакомому с военной терминологией тюркского (и вообще восточного) происхождения и с соответствующими реалиями.

Следует заметить, что для объяснения слов *Карна* и *Жля* нередко привлекают еще один памятник древнерусской литературы — так называемое «Слово некоего христолюбца», где говорится про «оканнаа желенѣя и караниа, сътворища в пирѣхъ плясаниа и всякія игры...»[25] И здесь под выражением «желенѣя и каранія» можно разуметь игру на трубах (рожках) и волынках (желейках), хотя чаще упоминаются, в более позднее время по крайней мере, другие инструменты. Так, в известном «Послании игумена Панфила Елизаровы пустыни» Псковскому намесtнику «о Иванской ночи Предтечевѣ» говорится: «...во святую ту нощь мало не весь град (Псков, — *А. П.*) возмятется, и въ селѣх взбѣсятся въ бубны и въ сопѣли и гудѣщемъ струнымъ, и всякими неподобными играми. .. плесканіемъ и плясаніемъ...»[26] Здесь, очевидно, картина почти та же, что и в «Слове некоего христолюбца», хотя обстоятельства времени (1505 г.) и места (Псков) наложили свой отпечаток на этот источник.

Во всяком случае ни один из известных нам памятников этого рода не противоречит возможности толкования «каранний и желений» в смысле звуков труб и волынок (или, быть может, труб и тарелок или цимбалов, как увидим далее).

Итак, помимо обычного толкования рассматриваемого места в «Слове о полку Игореве», допустимо еще одно, указанное выше, довольно правдоподобное объяс

метная сума (Хакасско-русский словарь. Сост. П. А. Баскаков и А. И. Инкижекова-Грекул. М., 1953, стр. 32).

[22] См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», стр. 87 (Жля), 178 (Карна); см. также: Glossary of the Igor'Tale by T. Čiževska. London, The Hague. Paris, 1966.

[23] См.: Хинди-русский словарь. Сост. В. М. Бескровный. М., 1959, стр. 239. Краткий афганско-русский словарь. Сост. П. Б. Зудин. М., 1950, стр. 391; чл.-корр. АН СССР А. Н. Кононов указал нам еще узбекское *карнай* — 1) *большая длинная медная труба* (муз.); *горн* 2) *труба, рупор*; 3) *раструб*.

[24] Особенно П. М. Мелиоранского и Ф. Е. Корша. (Библиография в упомянутых выше справочниках; см. сноску 22).

[25] См.: Glossary of the Igor'Tale by T. Čiževska, p. 174.

[26] Полное собрание русских летописей, т. IV. СПб., 1848, стр. 279 (Псковская первая летопись, под 1505 годом).

lib.pushkinskijdom.ru

нение, которое опровергнуть не очень легко, так же как трудно и доказать с полной определенностью. Объясняется это ограниченностью наших сведений о XII веке, скудостью источников того времени, почти все богатство которых безвозвратно погибло за протекшие восемь столетий.

Есть основания полагать или, во всяком случае, догадываться, что высказанная здесь мысль о возможном восточном происхождении слова *карна* была не чужда покойному чл.-корр. АН СССР А. Ю. Якубовскому, хотя он и не высказал этого в явной форме, ограничившись лишь неясным намеком. Не входя в подробности, отметим только его слова: «...в составе половецкого войска действовали метательные машины, стрелявшие снарядами, заполненными особым горючим составом, в основе которого была нефть.

Характерно, что в „Слове о полку Игореве" есть явные отражения употребления этих орудий, названия которых приведены в персидской терминологии».[27] Дальше здесь непосредственно приводится разбираемый нами фрагмент «Слова», содержащий термин *карна*.

Возможно, что А. Ю. Якубовский относил свои слова о «персидской терминологии» не только к упоминаемому им далее термину *шереширы*, но и к слову *карна*.

В данной работе мы не беремся конкретно решать вопрос о происхождении древнерусского слова *карна* (из персидского, тюркского или арабского языка); указываем лишь вообще на восточное происхождение термина. Вероятнее всего тюркский источник. В этом плане можно привлекать к объяснению и тюркские данные арабского происхождения (арабско-турецкое *karn* — *рог*), имеющие весьма большую древность, и др.

Как любезно сообщил нам большой знаток средневековых иранских источников проф. И. П. Петрушевский, персидское карнāй (*труба*, *рожок*) встречается в этих источниках уже в XII веке, имея, вероятно, еще более раннее происхождение.

Что касается слова *Жля* (*Жьля*), то, помимо указанного выше русского источника (*желя*, *желейка*), можно думать и о тюркском происхождении (ср. турецкое *zil* — *звонок*, *тарелки* (музык.),[28] имеющее отражение и в других языках (албанское *zíle* — *колокольчик*, болгарское *зилúя* (*зил*) — *цимбалы*, сербское *зиле* — *цимбалы* и т. п.)). Термин может иметь в основе так же персидское происхождение, как и *карнāй* (*карна*). Заметим, что на фресках Киевского Софийского собора (XI век) имеются изображения «игрецов» на флейте, *трубах*, струнных инструментах и на *тарелках*, причем флейтист и тарелочник изображены пляшущими.

«Сопели... гусли... и бубны» упоминаются и в начальной летописи под 1074 годом (Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб., 1872, стр. 187), и в ряде других источников.

* * *

В заключение еще раз повторим, что мы рассматриваем изложенные выше соображения не как окончательное решение вопроса, а только как материал для обсуждения.

«Слово о полку Игореве» написано дружинником XII века, прекрасно знавшим современную ему военную терминологию, часто использовавшую восточные названия, а потому нам теперь с трудом доступно точное понимание ряда мест этого памятника.

Существующие работы, комментирующие «Слово», еще далеки от полноты и совершенства, несмотря на усилия многих исследователей.[29] Поэтому мы считали допустимым представить здесь несколько дополнительных замечаний к толкованию этого прекрасного памятника XII века.

Следует отметить, что некоторые лица, недостаточно знакомые с историческими фактами XII века и полностью неосведомленные в вопросах востоковедения, пытаются и сейчас поставить под сомнение подлинность «Слова», подражая в этом отношении примеру «скептиков» первой половины прошлого века, но из осторожности (или по неведению) не поминая своих предшественников. Мы не собираемся

---

[27] Б. Д. Греков, А. Ю. Якубовский. Золотая Орда и ее падение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 26. См. также: А. Ю. Якубовский. Рассказ Ибн-ал-Бибби о походе малоазийских турок на Судак, половцев и русских в начале XIII в. В кн.: Византийский временник, т. XXV. Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 69.

[28] См.: В. В. Радлов. Опыт словаря тюркских наречий, т. IV, ч. I, стлб. 916 (*zil* | (Osm.), aus dem Pers.] — цимбалы).

[29] Наиболее удачной работой следует считать превосходную книгу чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц — «„Слово о полку Игореве" и памятники русской литературы XI—XIII веков» (Изд. «Наука», Л., 1968).

lib.pushkinskijdom.ru

полемизировать с новейшими «скептиками», понимая причину их сомнений — полузнайство, самое опасное свойство в лице, соприкасающемся с подлинным историческим памятником XII столетия, но оказывающемся не в состоянии понять ни его безукоризненной подлинности, ни полной невозможности подделки в XVIII веке этого документа — со всеми исключительно тонкими орентализмами, которые были непонятны и непоняты в течение всего XIX столетия и только сейчас начинают раскрываться все точнее и точнее.

Л. И. ПОПОВ

НЕИЗВЕСТНАЯ ЗАМЕТКА В. Ф. ОДОЕВСКОГО ОБ А. С. ПУШКИНЕ

В исследовательской литературе с большой определенностью обнаружились два подхода к решению вопроса о взаимоотношениях А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского в период издания журнала «Современник». Д. Д. Благой и Ю. Г. Оксман выдвинули концепцию, согласно которой Одоевский намеревался подорвать «Современник» изданием другого журнала такого же типа или свести на нет идеологическое руководство Пушкина.[1] Мыслью о консервативности позиции Одоевского и его отходе от Пушкина в 1836 году пронизаны посвященные «Современнику» главы книги М. П. Еремина «Пушкин-публицист».[2] В то же время в интересных работах Р. Б. Заборовой и В. Г. Березиной[3] Одоевский представлен сподвижником и настоящим единомышленником великого поэта.

Думается, что не все обстоятельства были учтены теми, кто писал о борьбе Одоевского против Пушкина. Действительно, и в период издания «Современника», разрешенного на один год, Одоевский не переставал думать о собственном журнале, в котором ему хотелось видеть и Пушкина. Он готов был воспользоваться любой возможностью, чтобы вывести на литературную арену полноправный энциклопедический журнал. Поэтому когда в сентябре 1836 года до Одоевского дошел слух о желании редакции «Московского наблюдателя» прекратить издание, он написал большое письмо Шевыреву, настоятельно советуя не делать этого. В этом письме Одоевский выразил готовность стать пайщиком «Московского наблюдателя» с тем условием, чтобы издание было переведено в Петербург или чтобы журнальные тома готовились поочередно: один в Москве, один в Петербурге. «Я вам обещаю участие Жуковского, Пушкина, Краевского и многих академиков для естественных наук, — писал он. — У меня статей наготовлено пропасть».[4] Совершенно очевидно, что не о разрушении пушкинского журнала-альманаха думал Одоевский, выдвигая идею преобразования «Московского наблюдателя».

Согласиться на условия, поставленные писателем, значило ущемить кружковые интересы, пойти на сближение с Пушкиным. Делать это Шевырев и его друзья не хотели. «Московский наблюдатель» продолжал издаваться без каких-либо перемен.

В истории пушкинского «Современника» до сих пор многое остается не вполне ясным, а поэтому и спорным. Следовательно, каждый, может быть малозначительный на первый взгляд, факт имеет значение и должен быть учтен. В частности, дополнительным аргументом для уяснения подлинного положения дел в редакции «Современника» может служить неопубликованная запись Одоевского о Пушкине, сохранившаяся в архиве писателя.[5] Привожу текст.

«Славится Россия

Два журнала С. П. и Б. д. Ч. заклеймили себя литературным торгашничеством и нападениями на Пушкина и на все, чем удостоили Автора своей бранью. Он не прикоснется к их выражениям, ибо для этого ему надобно было бы накло-

---

[1] См. статью Д. Д. Благого «Пушкин в неизданной переписке современников» и комментарий Ю. Г. Оксмана к письмам Одоевского в разделе «Неизданные письма к Пушкину» («Литературное наследство», т. 58, 1952).

[2] М. П. Еремин. Пушкин-публицист. Гослитиздат, М., 1963.

[3] Статьи Р. Б. Заборовой — «Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине» и В. Г. Березиной — «Из истории „Современника“ Пушкина» см.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956.

[4] Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 850, № 408, л. 7.

[5] Там же, ф. 539, оп. 1, переплет 48, лл. 208—209.

lib.pushkinskijdom.ru

ниться. Давно уже он привык разделять общее презрение к литературным и нелитературным поступкам сих журналов. Их давняя неприязнь возбуждена несколькими истинами, которые никогда не перестанут изобличать их. Она убеждает Автора в том, что он принес действительную заслугу отечественной литературе и, может быть, хоть ненароком, но впопад наступил на некоторых насекомых. Судьба лучших людей — корень Русского просвещения и литературной славы».

Судя по тому, что острие этой заметки направлено против «Северной пчелы», ее можно с большой долей вероятности датировать концом июля—началом октября 1836 года. 18 июля в «Северной пчеле» была помещена статья П. Медведовского (П. И. Юркевича) по поводу перевода «Полтавы» на украинский язык Е. П. Гребенкою, возмутившая Одоевского. В ней говорилось об упадке таланта Пушкина, что ставилось в связь с изданием «Современника»: «...мечты и вдохновения свои он погасил срочными статьями и журнальною полемикою...» В этой статье Одоевский увидел «сокращение всего того, что С. Пчела, Сын Отечества и Биб. для Чтения, под разными видами, с некоторого времени стараются втолковать своим читателям».[6] Ответом на эти инсинуации, видимо, должна была явиться статья, существо которой, как представляется, сформулировано в приведенной выше записи. Такая статья в защиту Пушкина была написана; она называлась «О нападениях петербургских журналов на Русского поэта Пушкина», и в октябре 1836 года писатель начал хлопотать о ее публикации. Но «Московский наблюдатель» не хотел брать Пушкина под защиту. Не смог напечатать статью и А. А. Краевский, издававший с 1837 года «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду"».

«Славится Россия», однако, не просто еще одно свидетельство сочувственного отношения Одоевского к Пушкину. Эта заметка не была рассчитана на цензуру и потому позволяет внести поправку в выводы Р. Б. Заборовой. Отмечая, что писатель рассматривал курс Булгарина и Сенковского как антипатриотический, Р. Б. Заборова утверждала, что в политике «Северной пчелы» «Одоевский видел лишь „враждебное России польское направление", в то время как Булгарин и его окружение, преследуя все передовое в русской литературе, были проводниками реакционной политики русского царизма и находились под опекой Бенкендорфа...»[7] Все это для Одоевского было само собой разумеющимся. Ведь те истины, которые «никогда не перестанут изобличать» Ф. Булгарина и его сотрудников, — знаменитые памфлеты Феофилакта Косичкина 1831 года. В одном из них — «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» — Пушкин показал связь издателя «Северной пчелы» с III отделением. Прекрасно понимал, кому служит «насекомое», и Одоевский. В 1836 году он еще не акцентировал внимания на польском происхождении Сенковского и Булгарина, как будет это делать после польских событий начала 60-х годов.

В. Ф. Одоевский был одним из немногих, кто умел в середине 30-х годов в полной мере оценить величие пушкинского гения. Для него Пушкин — великий национальный поэт, гордость России, выразитель коренных ее интересов. «Наш поэт! наша радость, наша народная слава!»[8]

М. И. МЕДОВОЙ

«НАШЕСТВИЕ» Л. ЛЕОНОВА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА НАРОДНОГО ОСВОБОЖДЕНИЯ

Судьба драмы Леонова «Нашествие» в Югославии сложилась необычно. Пьеса вошла в репертуар партизанского Театра народного освобождения, возникшего в 1944 году на свободной территории в горах Боснии, и тем самым она вошла в историю нашей народно-освободительной войны и нашей культуры.

«Нашествие» начал переводить известный югославский поэт-коммунист Радован Зогович. Отвечая на вопрос о том, как он работал над переводом, Зогович писал автору настоящих строк: «Текст „Нашествия", вероятно, первое издание драмы я получил от В. М. Сахарова, члена советской военной миссии, прибывшей в начале марта 1944 года в город Дрвар, где тогда находился Верховный штаб партизанских отрядов Югославии. Когда я прочел драму, сразу же пожелал перевести ее, имея

---

[6] П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель. Т. I, ч. II, М., 1913, стр. 326.

[7] Р. Б. Заборова. Неизданные статьи В. Ф. Одоевского о Пушкине. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. I, стр. 332.

[8] Там же, стр. 320.

lib.pushkinskijdom.ru

в виду возможность постановки ее на сцене Театра народного освобождения. Однако работа над переводом шла очень медленно и с большими трудностями. У меня не было ни словаря русского языка, ни досуга. Закрадывалось в душу сомнение: смогу ли я леоновскую речь, исключительно своеобразную, перелить всю без остатка в свой перевод? Особую трудность представляло то, что перевод был предназначен не для чтения, а для сценического исполнения, требовавшего оптимальной емкости речи. Так, за двадцать дней был переведен только первый акт пьесы».

Работа над переводом была прервана немецким десантом на Дрвар. Несколько дней спустя Зогович вышел из окружения, добрался до Купреского поля и оттуда на советском самолете был переброшен на остров Вис, где уже находился Верховный штаб и Агитпроп ЦК КПЮ. На Висе Зогович возобновил работу над переводом. «На остров Вис, — пишет Зогович дальше, — прибыл несколько позже Радован Лалич, хороший знаток русского языка. Поскольку мы вместе работали в редакции журнала «Новая Югославия», я предложил ему проверить перевод первого акта и работать вместе над переводом остальных. Так мы, наряду с другими делами военного лета 1944 года, закончили перевод „Нашествия“».

Параллельно с работой Зоговича и Лалича над переводом «Нашествия» Векослав Африч, талантливый актер Хорватского театра, бежавший из оккупированного Загреба, начал подготовку спектакля. Из разговора с Афричем я узнал, как он работал над постановкой «Нашествия». «Репетировали акт за актом, — рассказывал Африч. — Помню, что актерам текст казался трудным для сценического исполнения. В труппе было в то время несколько уже известных мастеров сцены: Н. Попович, С. Репак, Й. Рутич, Л. Иованович, М. Вуйнович, но актеров на второстепенные роли было мало, и вообще не хватало сил, так что приходилось одному и тому же актеру играть по две роли. В такой обстановке я должен был ангажировать дилетантов; к счастью, некоторые из них очень удачно справились со своей задачей. Весь ансамбль работал дружно. Репетировали с утра до ночи. Главные роли были распределены так: Федора Таланова играл я, Колесникова — Б. Борозан, Фаюнина — М. Вуйнович, врача Таланова — Н. Попович, Кокорышкина — Й. Рутич».[1]

Й. Рутич вспоминает, что «актеры полюбили „Нашествие“, главным образом потому, что это была первая настоящая драма, которая после бедноватых содержанием одноактных пьес партизанских писателей Чопича, Кикича и др. давала полную возможность актеру проявить свой талант. Кроме того, „Нашествие“ было первым художественным произведением, ставящим все актуальные вопросы того времени и глубоко раскрывающим судьбу человека на войне». Эти качества драмы покоряли исполнителей и зрителей. Правда, Африч отмечает, что «некоторые ситуации и даже образы были далеки нашему актеру, как например возвращение помещика Фаюнина или тайна вины Федора Таланова перед советской властью, — потому это не доходило и до зрителя». Однако все единодушны в высокой оценке премьеры, состоявшейся 9 сентября 1944 года (всего год с лишним спустя после первого ее представления на сцене Малого театра в Москве). «Драма имела большой успех», — пишет Зогович. А В. Африч воспоминает: пьеса «пользовалась огромным успехом в первую очередь вследствие любви бойцов ко всему русскому, к Советскому Союзу и его Красной Армии, появление которой в финальной сцене зрители встречали восторженными овациями. Это была не обыкновенная реакция зрительного зала, а настоящая демонстрация патриотизма и ненависти к фашизму».

В своем военном дневнике Й. Рутич записал: «Премьера прошла блестяще. Присутствовали все члены Комитета национального освобождения и Верховного штаба во главе с маршалом Тито. На представлении также были все члены советской военной миссии». По мнению Рутича, успех представления обеспечили основные идеи драмы: глубокий патриотизм, беззаветная любовь к свободе и непримиримая вражда к немецким захватчикам. Все это полностью отвечало душевному состоянию югославских актеров и зрителей и объединяло сцену и зал в единое целое. Партизаны ходили на представления, как на праздник. Все, что происходило в пьесе, каждый боец-актер и боец-зритель воспринимали и переживали как свое личное. То место в драме, где на вопросы Мосальского: «Ваше звание, сословие, занятие?» Таланов отвечает: «Я русский. Защищаю родину», — потрясало зрителей. Подавляющее большинство считало, что нет завиднее удела на земле, чем умереть смертью Федора Таланова.

За премьерой последовали спектакли 10, 11 и 13 сентября 1944 года. Во второй половине месяца труппа Театра народного освобождения выехала в Италию и там дала несколько представлений «Нашествия» для раненых партизан, которые лечились в лагерях-лазаретах. 28 сентября 1944 года труппа выступила в городе Бари в театре Пикили. На представлении присутствовали офицеры и солдаты союзнических армий.

---

[1] За исполнение роли Кокорышкина Рутичу в 1945 году была присуждена Государственная премия.

lib.pushkinskijdom.ru

В ноябре 1944 года ансамбль Театра народного освобождения приехал в только что освобожденный Белград. Театральная жизнь столицы новой Югославии началась показом именно «Нашествия». Премьера состоялась 22 декабря 1944 года в Народном театре. Выступая с приветственной речью, директор Народного театра Милан Предич сказал: «Может быть, кто-нибудь спросит: почему первая премьера в подлинно народном театре — переводная пьеса? Но „Нашествие" — в той же мере и наша драма, в какой русская. Все, что происходит в ней в России, все это случалось и у нас. Те же разрушения материальные и моральные. То же насилие и та же страдающая душа. Эту пьесу играли актеры Театра народного освобождения, когда еще воевали в горах. Они дали клятву сыграть ее в освобожденном Белграде. Наши бойцы освободили Белград вместе с русскими. Вот почему они теперь выступают с русской пьесой».[2]

Отзывы о премьере появились в газетах 24 и 25 декабря 1944 года. «Политика», начавшая выходить за полтора месяца до премьеры, опубликовала рецензию Милана Дединца. Критик подчеркивает, что «Леонов, потрясенный военными событиями, ужасами преступлений, не хотел и не мог отвернуться от кровавого зрелища, а взял перо в гневе, в бешенстве, как в гневе берут винтовку, и описал все позорное и великое, хотя был уверен в том, что большое произведение не рождается, пока душа и тело писателя содрогаются под впечатлением кровавых событий».[3] Что касается самого представления, то Дединцу кажется, что оно менее удачно, чем премьера на Висе.

«Борба» публикует более обширную статью Эли Финци.[4] Определяя характер драмы, рецензент пишет, что «Нашествие», хотя и целиком основано на раскрытии тонких внутренних переживаний, по преимуществу общественно-политическая драма. Основную идею пьесы он видит в том, что она показывает «могущество человеческих сил в борьбе против насилия, ценность жертвы личности во имя свободы...» «Действие драмы внушает мысль: убить убийцу — гуманное дело». По мнению Финци, Леонов создал правдивый, не похожий на схему образ русского человека, раскрыв общее через индивидуальное. Для писательской манеры Леонова он считает характерной сцену допроса Федора Таланова, в которой личность становится олицетворением народа. Что касается некоторых внезапных поворотов в ходе действия, Финци находит их законными, потому что «действительность и логика драмы их вполне оправдывают». Режиссер Африч недостаточно почувствовал именно эту органичность пьесы. В его постановке, отмечает Финци, исчезло много красоты, а некоторые герои (Шпуре, Кокорышкин) окарикатурены.

Представлением «Нашествия» началась театральная жизнь не только в Белграде, но и в Загребе, Сплите, Новом Саде, Сомборе, Суботице. На сцене новосадского Народного театра, например, пьеса выдержала подряд тридцать представлений, на которых присутствовало 9714 зрителей. Принимая во внимание, что гастроли Театра народного освобождения происходили во многих городах, можно сказать, что театральная жизнь в новой Югославии началась постановкой «Нашествия» Леонида Леонова; и где бы эту пьесу ни ставили, везде могли повторить слова М. Предича: «„Нашествие" в той же мере и наша драма, в какой русская...»

МИЛОСАВ БАБОВИЧ (ЮГОСЛАВИЯ)

[2] «Политика», 1944, 24 децембра
[3] Там же.
[4] «Борба», 1944, 25 децембра.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

РОЛАНД ОПИТЦ (ГДР), Н. И. ЯКУШИН

Л. Н. ТОЛСТОЙ В ОЦЕНКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ ГЕРМАНИИ НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ

1

В государственном архиве Германской Демократической Республики в Мерзебурге среди многочисленных документов Министерства внутренних дел времен бисмарковского «рейха» хранится обширная коллекция вырезок из немецкой периодической печати. Тщательно подшитые в отдельные папки газетные и журнальные статьи содержат самые различные и порой весьма интересные материалы о политических и общественных деятелях многих стран Европы. Рядом с папками, хранящими вырезки о К. Марксе, Ф. Энгельсе, А. Бебеле и других немецких революционерах, можно встретить материалы о Ж. Жоресе, П. Кропоткине, М. Бакунине и т. п. Не обошло своим вниманием Министерство внутренних дел и деятелей русской литературы. Особый интерес оно проявило к М. Горькому и Л. Толстому. Факт весьма знаменательный и заставляющий невольно задать вопрос — а почему? Почему именно Горький и Толстой, а не, скажем, Тургенев или Достоевский? Почему к тому же подшиты вырезки из газет и журналов социалистического направления? Как видим, один вопрос невольно вызывает второй, третий и т. д. На некоторые из них можно ответить сразу, другие требуют тщательного анализа множества самых различных проблем.

Настоящая статья посвящена характеристике материалов немецкой социалистической прессы, в которых говорится о творчестве и личности Л. Н. Толстого. Вопрос этот не новый и уже затрагивался в ряде работ советских и немецких исследователей.[1] Особое место среди них занимает обзор Христианы Штульц «Толстой в Германии (1856—1910)»,[2] в котором приведены интересные материалы немецкой периодической печати (в том числе и социалистической), посвященные оценке творчества и учения Л. Н. Толстого. Однако в поле зрения автора обзора попали далеко не все публикации социалистической прессы, и, кроме того, в работе Х. Штульц мало сказано о борьбе, которая велась вокруг наследия великого писателя в среде немецких социал-демократов. Между тем говорить об этом необходимо, так как в столкновении взглядов марксистов с суждениями ревизионистов и анархистов о Толстом во многом определилась современная методология изучения творчества и учения великого художника, а также некоторые важные марксистские принципы культурной политики нашего времени.[3]

Возвращаясь к материалам о Толстом, хранящимся в архиве г. Мерзебурга,[4] нельзя не отметить, что они охватывают период 1904—1911 годов, хотя социалистическая пресса Германии печатала статьи о русском писателе еще в конце XIX века и продолжала публиковать их и позднее. Это объясняется тем, что в 1904—1908 годах немецкая печать стала связывать имя Толстого с революционными событиями в России, за которыми германское правительство следило с величайшим вниманием. То же самое можно сказать и о «буревестнике» русской революции М. Горьком. Министерство внутренних дел Германии интересовалось, таким образом, творчеством только тех русских писателей, которые либо были непосредственно связаны с рево-

---

[1] См., например: М. Кораллов. Роза Люксембург — литературный критик. В кн.: Роза Люксембург о литературе. Гослитиздат, М., 1961; Г. Фридлендер. Франц Меринг — критик и теоретик литературы. В кн.: Франц Меринг. Литературно-критические статьи. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964; M. Wegner. Literatur und Revolution. Rosa Luxemburg Einleitung zu Vladimir Korolenkos «Istorija moego sovremennika». In: Slawistische Beiträge aus der Deutschen Demokratischen Republik. Akademie-Verlag, Berlin, 1967.

[2] «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, 1965, стр. 207—248.

[3] См. об этом: E. Hexelschneider, M. Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Literatur (bis 1917). Versuch eines Abrisses. «Wissenschaftliche Zeitschrift», Jena, GSR, 1964, № 2, S. 173—183.

[4] Deutsches Zentralarchiv, Hist. Arb. II, Merseburg, Ministerium des Inneren. Rep. 77, CB, Mappen P, № 220.

lib.pushkinskijdom.ru

люционным движением, либо открыто выступали против современного общественного устройства России, против правительства, против официальной церкви и тем самым содействовали развитию революционных настроений в стране. Такими писателями были и М. Горький и Л. Толстой. К тому же творчество Толстого, его учение нашли самый широкий отклик в немецком обществе. И это не могло не насторожить правительственные круги Германии.

После 1911 года, в связи с приближением первой мировой войны, интерес к Толстому в Германии несколько снизился. В то же время у Министерства внутренних дел появилось много своих забот, поэтому оно перестало следить за материалами, посвященными русскому писателю, и новых вырезок из газет и журналов уже не подшивалось.

В настоящей статье рассматриваются не только газетные и журнальные статьи, собранные в архиве Министерства внутренних дел, но и другие материалы социалистической прессы, по каким-то причинам не попавшие туда.

Говоря о немецкой социалистической печати конца XIX и начала XX века, следует иметь в виду, что она была далеко не однородной. В ней были свои течения и направления, между которыми шла не только полемика, но и упорная борьба. Это, естественно, не могло не сказаться на оценке личности Л. Н. Толстого и его творчества. При этом бывало и так: общая платформа печатного органа не всегда совпадала с позицией автора публикуемой на его страницах статьи. Так, например, Ф. Меринг, отнюдь не соглашаясь с шаткой идейной линией теоретического органа немецкой социал-демократии журнала «Die Neue Zeit», руководимого к тому времени уже заметно отошедшим от последовательного марксизма К. Каутским, тем не менее печатал там свои работы, среди которых были и статьи о Толстом.

Интерес социалистической печати к творчеству великого русского писателя объяснялся многими причинами. Одной из них была та, что творчество Толстого было хорошо известно в Германии: его произведения читались представителями различных общественных слоев, его пьесы ставились в немецких театрах, о нем часто писала буржуазная пресса. Кроме того, немецким социал-демократам несомненно были близки и понятны резкие антиправительственные, антимилитаристические и антицерковные выступления великого писателя, его глубокое сочувствие угнетенным народным массам, нетерпимость к любым видам насилия и произвола. Но при этом социал-демократы не могли не видеть сложного и противоречивого характера творчества и мировоззрения Толстого. Все это и побудило их выступить со своими суждениями о произведениях писателя, со своими оценками его личности и учения

Статьи в социалистической прессе о Толстом, относящиеся к концу XIX и самому началу нового века, сначала не были подчинены какой-нибудь определенной политической цели или задаче. Авторы их рассматривали отдельные произведения писателя, пытались определить его место в русской литературе и литературе других стран, говорили о популярности Толстого среди немецких читателей и т. д. и т. п. В 1904—1908 годах, в период подготовки и проведения первой русской революции, немецкие социал-демократы стали связывать имя Толстого с революционными событиями, в их статьях этого времени главное внимание было обращено на анализ проблемы «Толстой и революция». И, наконец, в 1910—1911 годах социалистическая печать говорила в основном о мировом значении творчества великого писателя. Вот эти три очень условно намеченных периода в оценке Толстого мы и рассмотрим в нашем обзоре.

2

Одним из самых первых и наиболее авторитетных выступлений социал-демократической прессы о творчестве Толстого можно считать статью Р. Швейхеля[5] «Натуралистический роман у русских и французов», напечатанную в журнале «Die Neue Zeit» (1887, №№ 1—3, 12). Автор ее сделал первую в немецкой социалистической печати попытку с позиций марксизма рассмотреть достижения русского реализма, которые он связывает прежде всего с развитием общественно-революционного движения в России. Критик дает не только в целом правильную оценку творчества таких писателей, как Гоголь, Тургенев, Достоевский, но и развивает суждения о них в целостные и оригинальные концепции, подчеркивая специфику каждого из этих художников слова. По мнению Швейхеля, социально-критическая направленность творчества Толстого теснейшим образом связана с предшествующим развитием русской литературы и прежде всего с писателями «натуральной школы». Нельзя согласиться, однако, с утверждением Швейхеля, что связь Толстого с народом получила выражение только в религиозных исканиях Безухова и Левина, а также в идеализации образа Платона Каратаева.

---

[5] Р. Швейхель (1821—1907) — один из организаторов немецкого революционного движения, участник революции 1848 года, друг и сподвижник А. Бебеля и В. Либкнехта.

lib.pushkinskijdom.ru

Но характеристика романа «Анна Каренина», данная в статье «Натуралистический роман у русских и французов», высокая оценка протестующего характера многих художественных и публицистических произведений Толстого, отрицательное отношение к религиозным трактатам писателя, а также некоторые другие аспекты работы Швейхеля были несомненно справедливы и в немалой степени способствовали прогрессивному восприятию творчества великого русского художника в Германии.

В журнале «Die Neue Zeit» Р. Швейхель опубликовал также две рецензии на произведения Толстого. Одна из них посвящена «Крейцеровой сонате» (1890—1891, Bd. 1, № 10), другая — роману «Воскресение» (1899—1900, Bd. 2, №№ 28 и 29). Обе рецензии в основном пересказывают содержание этих произведений, хотя пересказ порой носит критический характер и содержит немало интересных суждений. Так, например, Швейхель отметил, что в «Крейцеровой сонате» Толстой решает не психологически-биологическую проблему, как утверждала буржуазная критика,[6] а социальную. Кроме того, критик высказал свое несогласие с религиозными выводами, к которым приходит Толстой и в «Крейцеровой сонате» и в «Воскресении». Вместе с тем Швейхель не сумел дать глубокий анализ учения о христианском всепрощении и теории нравственного самоусовершенствования, проповедуемых писателем, и тем самым в значительной степени сузил истинное значение и идейное содержание рецензируемых произведений.[7]

Важное место в оценке творчества Толстого занимают выступления одного из руководителей левого крыла немецкой социал-демократии, а позднее активного организатора Коммунистической партии Германии Ф. Меринга. Его статьи и рецензии о Толстом неоднократно издавались на русском языке[8] и хорошо известны советскому читателю. Поэтому нет нужды подробно останавливаться на их характеристике.[9] Однако следует тем не менее сказать несколько слов о статье Меринга «Лев Толстой», напечатанной в журнале «Der wahre Jacob», в которой есть очень важные наблюдения. Так, русскую литературу критик называет «литературой обвинения, борьбы и сопротивления». Толстой, по его мнению, это народный писатель, который с «несравненным искусством» изображает ужасающую нищету народа, его горе и страдания. Вместе с тем Меринг отвергает ту религиозную трактовку, которую получают отдельные представители народа в произведениях Толстого. По словам автора статьи, со страниц толстовских сочинений встает образ «старого льва», неустанного и гневного борца против деспотизма и произвола. «Где тот немецкий писатель, которому свойственна хотя бы частица этого мощного гнева?» — восклицает критик, связывая анализ произведений Толстого с актуальными литературными задачами революционной социал-демократии в Германии.

Меринг показывает в своей статье развитие Толстого, начиная с его трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность» и вплоть до романа «Воскресение». По словам критика, «Война и мир» — это «русский национальный эпос», а в романе «Анна Каренина» писатель дал «жгучее описание безнадежного разложения господствующих классов». Откликаясь на недавний выход в немецком переводе романа «Воскресение», Меринг писал: «Воистину „воскресение"! победоноснее, чем то христианское воскресение, которым кончается это произведение. Роман является свидетельством воскресения поэтического гения из угнетающей муки и в то же время образной приметой для будущего воскресения русской нации».[10]

Вместе с тем Меринг не смог вскрыть в своей статье социальных корней протеста в творчестве великого художника, его противоречий. Не увидел критик также глубокой связи, которая существовала между мировоззрением Толстого и идеологией многомиллионного русского крестьянства, на что указал позднее в своих работах В. И. Ленин. И, наконец, Меринг не сумел до конца осмыслить и правильно понять сильные и слабые стороны Толстого-писателя и Толстого-мыслителя в их органическом единстве.

В рецензии на пьесу Толстого «Власть тьмы» («Die Neue Zeit», 1900—1901, Bd. 1, № 6) Мерингу не удалось показать новаторскую сущность драматургии великого писателя. Однако критик совершенно верно подметил противоречивость идейно-художественной позиции Толстого в драме «Власть тьмы». По словам Меринга, с одной стороны, характеры пьесы «потрясают своей жизненной правдой»,

---

[6] Подробно об этом см.: Христиана Штульц. Толстой в Германии (1856—1910). «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 227—228.

[7] Среди ранних выступлений представителей немецкой социал-демократии следует назвать статьи П. Эрнста (1866—1933) — писателя и критика, ставшего позднее ренегатом. Его суждения и эволюция его взглядов на творчество великого художника в достаточной степени подробно рассмотрены в указанной работе Х. Штульц (стр. 215—216, 220—224, 227, 232).

[8] Последнее издание: Франц Меринг. Литературно-критические статьи. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964.

[9] См. об этом: Г. Фридлендер. Франц Меринг — критик и теоретик литературы, стр. 28—29; Христиана Штульц. Толстой в Германии, стр. 236—238.

[10] «Der wahre Jacob», 1900, № 361, S. 3252

lib.pushkinskijdom.ru

«тут мы видим работу могучего художника, способного вдохнуть в свои творения дыхание человеческое», а с другой — в драме получили выражение моральные побуждения основателя религиозной секты.[11]

Работы Ф. Меринга о Толстом явились важным достижением марксистской критики начала века. Они не только выделялись на общем фоне опубликованных тогда немецкой прессой материалов о русском писателе, не только были направлены против буржуазных критиков, но и шли вразрез со многими статьями, появлявшимися на страницах социал-демократических органов печати того времени. Это касалось прежде всего ряда статей, напечатанных в журнале «Die Neue Zeit».

Еще в 1884 году Ф. Энгельс писал главному редактору журнала К. Каутскому, что сомневается в полезности «Die Neue Zeit», и указывал на засилие в нем непоследовательных марксистов, а порой и авторов с откровенно буржуазным мировоззрением.[12] После смерти Ф. Энгельса, в годы наступления ревизионизма, центристская, а потом и явно ревизионистская позиция Каутского открыла двери журнала для статей, в которых отстаивались ложные и враждебные марксизму взгляды на личность, творчество и учение Льва Толстого, а также на его место в современной общественной и политической жизни Германии. К их числу можно отнести, например, статью Л. Аксельрод «Основная идея „Воскресения" Толстого» («Die Neue Zeit», 1899—1900, Bd. 2, №№ 49—51). Автор ее даже не делает попытки связать творчество Толстого с борьбой народа за освобождение от социального гнета. По утверждению Л. Аксельрод, великий русский писатель в романе «Воскресение» выступил защитником идеологии правящего класса, а основную идею этого произведения критик ставит в зависимость от учения Шопенгауэра и некоторых религиозных теорий. Аксельрод, таким образом, не поняла истинного содержания романа и его основных образов. Мало того, в ее статье творчество Толстого в целом получило резко отрицательную оценку.[13]

В статье самого К. Каутского «Толстой и Брентано» («Die Neue Zeit», 1900—1901, Bd. 2, № 27) рассматривается только одна сторона экономических взглядов писателя, а именно выступления Толстого, направленные против города. Каутский в основном соглашается с толстовской критикой капиталистического характера развития города, в которой, как он считает, получила отражение близость писателя к народу. Взгляды Толстого в статье Каутского были противопоставлены взглядам видного апологета капитализма, австрийского профессора Брентано. В конце своей статьи Каутский рисует мелкобуржуазную по своей сущности утопию о свободном «природном человеке» будущего.

Особо следует остановиться на заметках «Лев Толстой к рабочим», напечатанных в журнале «Die Neue Zeit» и принадлежавших перу крупнейшего идеолога немецкого реформизма Ф. Штампфера.[14] В его заметках делается попытка рассматривать Толстого как социалиста. Ф. Штампфер утверждает, что Толстой является даже «большим социалистом, чем многие из социалистов», что он решает многие вопросы (в том числе и аграрный) совсем «в духе социализма».[15] Христианство русского писателя Штампфер объявляет не чем иным, как «теологической маскировкой пролетарских классовых интересов».[16] Все эти утверждения сопровождаются откровенно реформистскими рассуждениями о классовой борьбе, о примирительной роли морали в классовом обществе и т. п. В то же время в заметках говорится о глубокой пропасти между мировоззрением Толстого и марксизмом, через которую невозможно навести соединяющий мост. Рабочие, восклицает критик, чествуют Толстого, не будучи в состоянии следовать за ним ни в чем.

---

[11] Франц Меринг. Литературно-критические статьи, стр. 457—458. Подробнее об этом см.: Христиана Штульц. Толстой в Германии, стр. 236—237; Г. Фридлендер. Франц Меринг — критик и теоретик литературы, стр. 29.

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 36, стр. 152—153.

[13] В 1902 году Л. Аксельрод выпустила книгу «Tolstois Weltanschauung und ihre Entwicklung» («Мировоззрение Толстого и его развитие»), где, по-существу, повторила многие положения своей статьи о романе «Воскресение». В рецензии на книгу Л. Аксельрод критик С. Перлмуттер («Die Neue Zeit», 1902—1903, Bd. 1, № 13) лишь изложила основные мысли автора книги (при этом далеко не критически). Рецензент, точно так же, как и Аксельрод, пытается применить сенсимонистские представления об историческом процессе к характеристике современной России. Никак не прореагировала Перлмуттер и на то обстоятельство, что Аксельрод, анализируя мировоззрение Толстого, останавливается в своей книге только на ошибочных и реакционных положениях некоторых статей писателя, почти полностью игнорируя не только сильные стороны его публицистических выступлений, но и художественные произведения великого мастера.

[14] Ф. Штампфер (1874—1957) — уже в начале 1900-х годов принадлежал к крайне правым деятелям СПГ. Позднее был известен как один из самых ярых антикоммунистов среди руководства немецких социал-демократов.

[15] «Die Neue Zeit», 1902—1903, Bd. 2, № 30, S. 123.

[16] Там же, стр. 125.

lib.pushkinskijdom.ru

В рассуждениях Штампфера налицо явно двойственное и весьма странное представление о Толстом, свидетельствующее об уже тогда намечавшихся контурах ревизионистской политики в области литературы. Штампфер, точно так же как и Л. Аксельрод, по существу, сосредоточил свое внимание только на публицистических выступлениях Толстого, да и то далеко не на сильных их сторонах, совершенно игнорируя при этом художественное наследие великого писателя. Статьи Л. Аксельрод, Штампфера, а также Каутского не дают не только сколько-нибудь правильного и глубокого представления о Толстом, но и крайне сужают значение его творчества и учения.

Таким образом, уже в конце XIX века и в самом начале 1900-х годов в среде немецкой социал-демократии не было единства в оценке Толстого. Уже тогда началась острая дискуссия по вопросу об отношении к учению и творчеству великого русского писателя. Представитель левого крыла Ф. Меринг стремился к исторически-конкретному осмыслению наследия Толстого, стремился связать острые социальные проблемы, затронутые в произведениях писателя, с нуждами немецкого рабочего движения. Представители же правого крыла уходили от решения основных вопросов творчества и учения Толстого. Мало того, они старались оттенить наиболее слабые стороны в методе и мировоззрении великого художника и поставить их на службу реформизму и оппортунизму.

3

Начавшаяся в 1904 году русско-японская война, закончившаяся поражением России, расстрел рабочих в Петербурге 9 января 1905 года, подготовка и проведение первой русской революции — все это необычайно обострило интерес немецких рабочих к событиям в России, ее жизни, культуре, к ее общественным деятелям и писателям. Об этом свидетельствует разного рода информация, печатавшаяся в социалистической прессе. Так, газета «Freie Presse», издававшаяся в Эльберфельде—Бармене, сообщила (1904, № 87) о собрании рабочих социал-демократов и подробно изложила содержание доклада «Лев Толстой в русской литературе», который был там прочитан. По словам газеты, докладчик Май-Золлинген говорил об огромной популярности русской литературы среди немецких рабочих. Он отметил, что за последние десять лет они предпочитают читать произведения русских писателей и поэтов, а не немецких. Рассматривая Толстого в ряду других выдающихся писателей России (Тургенев, Достоевский, Горький), докладчик тем не менее заметил, что именно Толстой «является историком и самым большим знатоком русского народа», его просветителем, что произведения великого писателя носят критический характер и направлены против господствующего класса и русского самодержавия и поэтому он «сегодня является самым ненавистным человеком для правящих кругов России». В заключение докладчик заявил, что в настоящее время господствующим кругам России уже не на что надеяться. Они хотят лишь сохранить свои привилегии. Но русский народ не желает жить по-старому, с каждым днем растет его наступательная сила. И в этом немалая заслуга Толстого, который своим творчеством помогает росту самосознания народа.

Начиная с мая 1904 года материалы о Толстом стали систематически печататься на страницах одной из самых лучших и наиболее последовательных марксистских газет «Leipziger Volkszeitung», которую в это время редактировал Ф. Меринг (1902—1908).[17] Газета регулярно писала обо всем, что касалось подготовки и проведения первой русской революции, печатала корреспонденции о борьбе русского пролетариата, о жизни политзаключенных в Сибири, о решениях партийных центров и т. д. С подобных политических позиций «Leipziger Volkszeitung» подошла и к характеристике творчества Толстого, что позволило ей прийти к марксистскому освещению ряда проблем и вопросов, связанных с деятельностью великого писателя.

В мае 1904 года (№ 120) газета напечатала первый немецкий перевод басни Толстого «Труд, смерть и болезнь», а спустя четыре недели подробно изложила без всяких комментариев интервью писателя, которое он дал корреспонденту

[17] В своей книге «Erlebnisse und Erkenntnisse» (Köln, 1957, S. 71—72) Ф. Штампфер писал, что в это время газета окончательно превратилась в оплот революционных сил социал-демократической партии Германии. Кстати, после смерти редактора «Leipziger Volkszeitung» марксиста Б. Шенланка на его место претендовал именно Штампфер. Однако редактором был назначен Меринг, а Штампферу предложили пост заместителя. Но и на этом посту он всеми силами стремился столкнуть газету на ревизионистский путь. Так, когда Меринг предложил привлечь к сотрудничеству в газете Р. Люксембург, Штампфер согласился, но с условием, что она откажется от «партийной полемики». Условие это было отвергнуто, а Штампферу предложили покинуть редакцию. Отныне почти на целое десятилетие, вплоть до 1913 года, «Leipziger Volkszeitung» стала центром «левых» сил социал-демократической партии Германии.

lib.pushkinskijdom.ru

одного английского еженедельника,[18] посетившего Ясную Поляну. По словам корреспондента, Толстой заявил, что его мало интересуют представители так называемых образованных классов России, так как они не являются выразителями интересов 120-миллионного народа. Каждое мероприятие, говорил писатель, предпринятое по инициативе образованных классов, вызывает во мне чувство недоверчивости. «Это недоверие к верхним классам, как красная нить, пронизывает всю мою жизнь», — продолжал он.[19] Это происходит потому, что всюду, куда проникает цивилизация, творятся страшные вещи — уничтожаются мирные селения, возникают болезни, начинаются войны. Вот этой так называемой цивилизации, несущей горе и страдания простым людям, я, говорил Толстой, противопоставляю тайные надежды и идеалы «огромной массы народа», надежды «на жизнь без горестей и забот, без боли и отчаяния, на жизнь, полную света и радости».[20]

Редакция газеты сознательно отказалась комментировать интервью Толстого, так как ей несомненно были близки мысли русского писателя о мире, разделенном на враждующие классы, о ненависти народа к «верхним» классам, о той извращенной цивилизации, которую насаждают господствующие круги общества, и, наконец, о всепоглощающей любви к народу и о вере в его светлое будущее.

Публикация интервью Толстого была своеобразным ответом критикам оппортунистического направления, стремившимся к односторонпему освещению деятельности писателя.

Большой общественный резонанс в западноевропейских странах вызвала страстная и резко антиправительственная статья Толстого «Одумайтесь!»,[21] направленная против начавшейся тогда русско-японской войны. В этой статье дальневосточная война характеризуется как одно из страшных «злодеяний», совершенных царизмом. Писатель с возмущением говорит о том, что войну затеяли «безнравственные, тщеславные люди», «ожидающие новой славы и новых выгод и барышей» [22] от убийства ни в чем не повинных людей. Обращаясь ко всем миролюбивым народам, Толстой спрашивал: «...когда же это кончится? И когда же, наконец, обманутые люди опомнятся и скажут: „да идите вы, безжалостные и безбожные цари, микады, министры, митрополиты, аббаты, генералы, редакторы, аферисты и как там вас называют, идите вы под ядра и пули, а мы не хотим и не пойдем. Оставьте нас в покое пахать, сеять, строить...“» [23]

Статья эта неоднократно перепечатывалась и комментировалась во многих зарубежных изданиях. «Leipziger Volkszeitung» в одном из последних номеров за июнь 1904 года (№ 148) также поместила статью под названием «Толстой против войны», где анонимный автор не только изложил мысли великого писателя о войне, но и попытался критически оценить их. Автор указал на непримиримые противоречия, заложенные во взглядах Толстого, и полностью отверг положительную программу, намеченную писателем в вопросе о войне. По его мнению, проповедь христианства, пассивности, смирения в настоящее время, когда русские социалисты хотят использовать войну против Японии для борьбы с деспотизмом, служит лишь на руку реакционным силам. Толстой осуждает только самую войну, а не тех, кто ее развязал. Он мечтает об уничтожении классового общества, воюя с русским варварством посредством еще худшего варварства, тогда как русские социалисты борются за уничтожение всех препятствий, которые стоят на пути России к прогрессу. Автор считает опасения английской газеты «Times» относительно того, что проповедь Толстого может привести к массовому кровопролитию и поднимет русских против русских, не обоснованными. Сторонники толстовского учения никогда не будут вести гражданских войн и никогда к ним не призывали. К этому готов только один класс в России — рабочий класс, твердо стоящий обеими ногами на земле и знающий, чего он хочет.

«Leipziger Volkszeitung» была отнюдь не единственным органом рабочей печати, откликнувшимся на выступление Толстого против войны. Информацию об этом поместила, например, газета «Volkswacht» (1904, № 156), издававшаяся в Бреслау, в которой, кроме того, перепечатывались слухи о готовящихся репрессиях против Толстого, об обыске в Ясной Поляне и даже о высказанном кем-то предложении арестовать писателя. Однако, по мнению газеты, русское правитель-

[18] Название еженедельника газета не указывает. Об этом интервью в доступных нам источниках никаких сведений нет.

[19] «Leipziger Volkszeitung», 1904, № 142.

[20] Там же.

[21] Статья впервые была опубликована В. Г. Чертковым в июне 1904 года в Англии, а затем появилась в переводах на английский, французский и немецкий языки. Английский искусствовед С. Кокерль писал Толстому 15 (28) июня 1904 года: «Ваша волнующая, смелая статья во вчерашнем „Times“ читается в Англии больше, чем что-либо написанное вами. Она много делает для мира во всех странах» (письмо хранится в архиве Л. Н. Толстого).

[22] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 36, стр. 137.

[23] Там же, стр. 143.

lib.pushkinskijdom.ru

ство этого не сделает, опасаясь и без того напряженного внутриполитического положения в стране.

Между тем в России все отчетливее складывалась революционная ситуация. Этого не мог не видеть Толстой, и, будучи убежденным противником любых революционных действий, он пишет в начале февраля 1905 года статью «Об общественном движении в России», в которой осудил методы борьбы русских революционеров против самодержавия.[24]

Это выступление Толстого газета «Leipziger Volkszeitung» перепечатала в номере от 11 марта 1905 года (№ 59) под названием «Толстой о русской революции» и снабдила его своим кратким комментарием. Редакция, сославшись на статью «Толстой против войны», опубликованную в июньском номере газеты за 1904 год, вновь обратила внимание на несовместимость взглядов великого русского писателя с позицией социал-демократии по основным общественно-политическим вопросам. Если мы, писала газета, в социальной жизни общества видим зародыши прогрессивного политического развития, то Толстой проповедует царство божие, лишенное элементов социальной жизни. Социал-демократы стремятся развивать и двигать вперед социальную жизнь, а Толстой призывает к ее уничтожению. Это снова не что иное, как критика варварства с позиций еще худшего варварства, с которой мы, отмечает редакция, ни в коем случае согласиться не можем.

В самый разгар первой русской революции газета «Leipziger Volkszeitung» напечатала большую передовую статью под названием «Маркс или Толстой»,[25] где в известной степени был продолжен разговор о соотношении общественной позиции писателя с идеями марксизма, начатый еще в заметке «Толстой против войны» и в комментариях к статье писателя «Об общественном движении в России». Автор передовицы, видный голландский ученый и публицист Антон Паннекук[26] сосредоточил свое внимание прежде всего на характеристике общественно-политических воззрений Толстого, не касаясь анализа его художественных произведений. А. Паннекук пытался определить отношение рабочего движения к учению Толстого и к его многочисленным публицистическим статьям, печатавшимся тогда в европейской прессе. Он исходил из того, что существует принципиальная общность между борьбой сознательного пролетариата и Толстого против общего врага — русского самодержавия. Паннекук совершенно справедливо отмечал, что идеалы и учение Толстого отражают социальное устройство русской деревни и настроения патриархального крестьянства. Но Толстой не видит и не понимает происходящего в деревне процесса разрушения общины и превращения крестьян в безземельных пролетариев. Это, по мнению автора статьи, и является основой реакционного характера толстовской проповеди. Одновременно Паннекук, как и многие другие деятели социал-демократии, в своих рассуждениях допустил существенную ошибку, выразившуюся в недооценке революционных возможностей русского крестьянства. Впрочем, вопрос о роли крестьян в революционном движении тогда еще только становился предметом серьезного изучения. Лишь опыт революции 1905 года позволил В. И. Ленину дать глубокое его решение.

Таким образом, в канун и в ходе первой русской революции немецкие социал-демократические органы печати не только информировали своих читателей о личности и взглядах великого русского писателя, но и печатали на своих страницах статьи теоретического характера, где стремились дать анализ противоречий мировоззрения и учения Толстого, а также связать его имя с общественным движением в России и прежде всего с революционными событиями 1905 года. Можно даже сказать, что именно «левые» немецкие социал-демократы были одними из первых, кто привлек внимание широкого круга читателей к такой важнейшей проблеме, как «Толстой и революция», на многие годы ставшей предметом оживленной дискуссии в социалистической прессе всей Европы.

4

Юбилей Толстого в 1908 году вызвал пристальное внимание различных общественных слоев Германии к личности, мировоззрению и творчеству великого писателя. Газеты и журналы всех направлений помещали обильную информацию и

---

[24] Основную мысль своей статьи Толстой хорошо выразил в письме к В. В. Стасову от 20 сентября 1906 года, где он писал: «... я радуюсь на революцию, но огорчаюсь на тех, которые, воображая, что делают ее, губят ее. Уничтожит насилие старого режима только неучастие в насилии, а никак не новые и нелепые насилия, которые делаются теперь» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 76, стр. 194).

[25] «Leipziger Volkszeitung», 1905. № 119.

[26] А. Паннекук (1873—1960) в эти годы неоднократно выступал против реформизма, за что в 1909 году был исключен из социал-демократической партии Голландии. Позднее Паннекук стал одним из организаторов Голландской коммунистической партии.

lib.pushkinskijdom.ru

множество всякого рода материалов, отражавших подготовку и проведение юбилейных торжеств как в России, так и за рубежом. Социалистическая пресса также печатала такого рода сообщения, но обращала внимание своих читателей прежде всего на факты произвола царских властей и официальной церкви, всеми силами стремившихся сорвать толстовские празднества. Так, берлинская газета «Vorwärts» в сентябре 1908 года чуть ли не каждый день знакомила читателей с тем, что происходило тогда в России. Она печатала заметки и информации, где сообщала о многочисленных гонениях, которым подвергался Толстой у себя на родине, перепечатывала правительственные циркуляры, где говорилось о всякого рода запрещениях, касавшихся великого писателя (1908, № 208), о призыве Святейшего Синода ко всем верующим не принимать участия в толстовском юбилее (1908, № 210), о распоряжении министра внутренних дел Столыпина, где содержалось требование не допускать никаких манифестаций в связи с торжествами в честь Толстого (1908, № 213). Мало того, в одном из своих номеров «Vorwärts» поместил заметку «Лист позора», автор которой, назвав Толстого «единственным и самым честным христианином», обрушился на Святейший Синод — это «сборище бонз русской государственной церкви». Он отметил, что политика православной церкви в России теснейшим образом связана с политикой самодержавия, что теперь церковь тоже стала аппаратом насилия и произвола. В заметке полностью приводится указ Синода, запрещающий верующим чествовать Толстого, и дается следующая его характеристика: «Это документ самого неприкрытого ханжества, бесстыдной лжи и рвущейся к власти глупости...» [27]

Однако, пожалуй, самым ярким выступлением о Толстом в немецкой социалистической печати была статья Розы Люксембург «Толстой как социальный мыслитель»,[28] опубликованная в газете «Leipziger Volkszeitung» (1908, № 208). Эта работа, вне всякого сомнения, является одним из лучших образцов марксистской критики начала века. Особенностью выступления Р. Люксембург было то, что она не ограничилась критическим анализом творчества и мировоззрения Толстого, а попыталась разработать основные методологические принципы для оценки личности великого писателя с позиций борющегося рабочего класса и связать его творчество с современным общественным движением. В отличие от многих критических работ того времени в статье «Толстой как социальный мыслитель» не делается попытки искусственно отделить Толстого-художника от Толстого-мыслителя, возвеличить его как гениального писателя и осудить как религиозного проповедника.

Уже в первых словах статьи Р. Люксембург звучит категорическое утверждение: «В гениальном романисте современности неутомимый художник с самого начала жил рядом с неутомимым социальным мыслителем».[29] В глазах критика Толстой — это писатель, неустанно ищущий «правду» человеческого существования, «самобытный гениальный ум», большой художник, в произведениях которого нашли свое отражение все основные проблемы не только русской, но и всей современной жизни. Вслед за этим Р. Люксембург говорит о реакционной сущности толстовского учения, о враждебном отношении писателя к русской революции, идеям социализма и учению К. Маркса. Причину этого она усматривает в том, что Толстой, родившись еще во времена крепостнической России, явился свидетелем явной несостоятельности либерального движения 60-х годов, а затем и террористической борьбы революционеров «Народной воли». Только на склоне лет он «услышал первые мощные шаги индустриального пролетариата», но узнать и понять его не сумел, и поэтому «„народом“ для него был и навсегда остался крестьянин, причем именно прежний, глубоко верующий и пассивно страдающий русский крестьянин». Но сила великого писателя, по ее мнению, заключается «не в положительной программе, а в критике существующего строя».[30]

Р. Люксембург говорит о том, что Толстой подверг «безжалостной, уничтожающей критике» все общественные институты современности, что критика писателем «милитаризма, патриотизма, брака по своей остроте чуть ли не превосходит критику социалистическую».[31] Однако путь, предлагаемый Толстым для радикального изменения общественного строя, — истинное христианство и нравственное возрождение человека — ложен и идеалистичен. «Уязвимое место воззрений Толстого, — говорит Р. Люксембург, — совершенно ясно: все классовое общество он воспринимает лишь как „ошибку“, не видя в нем проявления исторической необходимости,

[27] «Vorwärts», 1908, № 213.

[28] Эта статья, точно так же как и другие работы Р. Люксембург о Толстом («Толстой», «О посмертных произведениях Толстого»), хорошо известна в Советском Союзе, и поэтому нет нужды подробно пересказывать ее содержание. Кроме того, имеется уже значительная научная литература, где дается обстоятельный анализ этих работ. В качестве примера можно привести статью М. Кораллова «Роза Люксембург — литературный критик».

[29] Роза Люксембург о литературе, стр. 94.

[30] Там же, стр. 98.

[31] Там же, стр. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

связывающей оба конечных пункта общественного развития — первобытный коммунизм и социалистическое будущее». Вместе с тем критик высказывает убеждение, что «по глубине и проницательности своей критики, по смелости и радикализму намеченных перспектив, так же как по идеалистической вере в могущество человеческой воли и сознания», Толстой может быть поставлен «в один ряд с великими социалистами-утопистами».[32]

Как видим, в статье «Толстой как социальный мыслитель» содержится немало интересных и верных суждений. Однако нельзя не отметить, что Р. Люксембург не поставила в своей работе вопроса о происхождении противоречий Толстого. Она указала лишь на одну сторону русского крестьянства — пассивность, не увидев его революционной энергии.

Спустя несколько дней после выступления Р. Люксембург журнал «Die Neue Zeit» (1908, № 51) опубликовал статью Л. Троцкого «Лев Толстой» (подпись: «N. Trotzky). Надо полагать, что Р. Люксембург и Л. Троцкий писали свои статьи почти одновременно и независимо друг от друга. Об этом свидетельствует и содержание статей. Если выступление Р. Люксембург, пусть не во всем верное, было основано на марксистских взглядах, то позиция Троцкого ничего общего с марксизмом не имела. Исходным пунктом его рассуждений было утверждение, что Толстой и его творчество несовместимы с рабочим движением. Толстой объявлялся писателем «из другого исторического мира», «аристократом в самом глубоком источнике своего творчества — несмотря на все позднейшие изменения его духа», выразителем взглядов «консервативного анархизма», представителем «аристократически-консервативного крыла народничества» и т. п. Статья отчетливо демонстрирует отход ее автора от принципов марксистской критики, от марксистского анализа важнейших общественных проблем и прежде всего крестьянского вопроса, который после поражения революции 1905 года стал необычайно злободневным и широко обсуждался в среде русских социал-демократов.

Появление статьи Троцкого в журнале «Die Neue Zeit», а не в каком-либо другом печатном органе социал-демократии Запада, весьма симптоматично. Центристская позиция руководителя журнала К. Каутского широко открыла двери редакции для многих деятелей, порой очень далеких от марксизма. Правда, нужно заметить, что Ф. Меринг и другие «левые» сотрудники журнала вели долголетнюю и упорную борьбу за марксистское направление этого важного теоретического органа социал-демократии.

Через пятнадцать дней после опубликования статьи Р. Люксембург и через неделю после статьи Троцкого в газете «Пролетарий» (1908. № 35), издававшейся в Париже, была напечатана работа В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Трудно сказать, читал ли Ленин статьи Р. Люксембург и Троцкого. Весьма вероятно, что он их знал. Живя в это время в Швейцарии, Ленин внимательно следил за европейской социалистической прессой и, конечно, в первую очередь за немецкой. Если учесть, что газета «Leipziger Volkszeitung» была одной из лучших рабочих газет Германии (она распространялась и за пределами страны), а журнал «Die Neue Zeit» считался теоретическим органом немецкой социал-демократической партии, вполне можно допустить, что В. И. Ленину были известны обе статьи. Поэтому нельзя, на наш взгляд, отвергать такого предположения, что Ленин, не согласившись ни с одним положением Троцкого и найдя доводы Р. Люксембург относительно корней «толстовства» недостаточными, а ее характеристику русского крестьянства не совсем верной, решил дать подлинно марксистскую оценку творчества и мировоззрения Толстого. Во всяком случае, нельзя не обратить внимания на то, что уже название статьи В. И. Ленина в известной степени полемично. Если Р. Люксембург рассматривает Толстого прежде всего «как социального мыслителя», то для Ленина великий писатель — «зеркало русской революции». Несомненно однако, что были и другие причины, заставившие вождя русского пролетариата обратиться к личности Толстого. О некоторых из них он сам говорит в начале своей статьи.

Интересно, что Ленин остановился в своей работе на некоторых вопросах, которые поставила и Р. Люксембург. Однако он дал более глубокий анализ затронутых немецким критиком проблем. Так, в отличие от Р. Люксембург, он убедительно показал, что противоречия во взглядах Толстого есть не что иное, как отражение сложных условий жизни пореформенной России, определивших психологию различных социальных слоев русского общества, что протест великого писателя против существующих правительственных институтов является отражением настроений крестьянских масс, что учение Толстого — это идеология угнетенного многомиллионного русского крестьянства. Далее, если Р. Люксембург в своей статье ограничилась характеристикой «прежнего» русского мужика, «глубоко верующего и пассивно страдающего»,[33] то Ленин говорил о том глубоком сдвиге, который произошел

[32] Там же, стр. 105, 108.

[33] Роза Люксембург о литературе, стр. 98. В другом месте Р. Люксембург высказалась более резко. Она писала, что русское крестьянство — «инертный, совсем

lib.pushkinskijdom.ru

в сознании русского крестьянства за последнее время, о его страстном протесте против угнетения и насилия, которые привели его к участию в первой русской революции. Все это в конечном итоге позволило Ленину связать имя Толстого с революцией, которую писатель «явно не понял, от которой он явно отстранился».[34]

Говоря о принципиальном значении статьи В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» для развития марксистского литературоведения, нельзя не отметить одного очень важного обстоятельства, которое обычно выпадает из поля зрения исследователей. Речь идет о работах Ленина, которые он писал в это же самое время и которые несомненно связаны с его знаменитой статьей.

В период 1907—1908 годов Ленин много и упорно работал над важными теоретическими проблемами, сыгравшими огромную роль в развитии марксизма. Это было вызвано тем, что массы рабочих и крестьян после поражения первой русской революции стремились к осмыслению и осознанию прошедших событий. От руководства партии требовался ответ на целый ряд сложных вопросов теории и практики современного общественного развития. Кроме того, лавина ренегатства среди русской интеллигенции и наступление реформизма на международной арене в этот период требовали защиты и дальнейшей разработки марксистского мировоззрения. Одновременно нужно было вскрыть связь массового отхода от марксизма неустойчивой части рабочего класса и интеллигенции с развитием экономики капитализма и бурным прогрессом науки. Вот эти-то проблемы и оказались в центре теоретических работ Ленина, созданных в эти годы. В числе других Ленин пишет несколько больших статей, посвященных исследованию «аграрного вопроса», т. е. экономических и политических процессов, происходивших в русской деревне, начиная с середины XIX века и вплоть до революции 1905 года (см., например, «Аграрный вопрос в России к концу XIX века», «Аграрная программа социал-демократии в русской революции» и др.). По существу, это был вопрос о крестьянстве как союзнике пролетариата.

К 25-летию со дня смерти Карла Маркса в марте 1908 года Ленин пишет известную работу «Марксизм и ревизионизм», ставшую важным оружием в борьбе с ревизионистами. Защите марксизма от буржуазных извращений в основе своей посвящена и интенсивная переписка Ленина с М. Горьким и А. В. Луначарским (первое полугодие 1908 года). С этим была связана и его поездка на Капри, где он встречался с Горьким и его друзьями (Луначарским, Богдановым и другими). Но основное внимание Ленина в 1908 году было уделено его работе над книгой «Материализм и эмпириокритицизм».

Названные выше работы Ленина решают принципиально важные политические и философские проблемы и являются громадным вкладом в развитие теории марксизма, и все они в известной степени подготовили те предельно четкие и ясные положения статьи о Толстом, которые до сих пор являются основополагающими не только для тех, кто изучает наследие великого писателя, но и для всех, занимающихся вопросами литературы и искусства. В статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» Ленин предельно сжато, порой чуть ли не в форме афоризмов говорит о марксистской теории отражения, о проблеме «мужика» и его двойственной роли в русской революции, о непримиримости по отношению к любым отклонениям от марксизма, о месте Толстого в общественной борьбе и о других вопросах. И все это освещено в работе Ленина глубокой любовью к художественному гению великого писателя, тонким пониманием его неповторимости.

Учитывая большое значение статьи Ленина для литературной науки, мы считаем необходимым обратить внимание на ту подготовительную работу, которую проделал вождь русского пролетариата, приступая к характеристике творчества и мировоззрения Толстого. Сейчас можно с полным основанием говорить, что такой теоретической подготовки, какая была у Ленина, когда он приступил к анализу и раскрытию сущности метода и мировоззрения великого русского писателя, ни у кого не было. Не было ее даже у такого серьезного и в основном последовательного теоретика марксизма, как Р. Люксембург. Но это, как уже отмечалось, ни в коей мере не снижает значения ни ее высказываний о Толстом, ни той принципиальной общности между Лениным и Люксембург в исторически-материалистической постановке вопросов искусства и в общей борьбе против ревизионизма.

Приведенные выше факты свидетельствуют о том, что в юбилейных выступлениях немецкой социалистической печати наблюдалось не только стремление к дальнейшему и более углубленному освещению различных сторон деятельности русского писателя, не только расширение дискуссии на тему «Толстой и революция», но и принципиальное расхождение в оценке наследия великого художника между «левыми» силами социал-демократии Германии и ревизионистами разных мастей.

негодный для революционных движений элемент» (см.: Rosa Luxemburg. Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. I. Berlin, 1951, S. 12).

[34] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206.

lib.pushkinskijdom.ru

5

Смерть Толстого 8 (20) ноября 1910 года на долгое время приковала к себе внимание всей мировой прессы. В газетах и журналах всех стран и континентов описывались последние дни великого писателя, делались попытки дать оценку его общественной и творческой деятельности, печатались многочисленные письма и телеграммы самых разных людей, где выражалась скорбь по поводу громадной утраты, постигшей человечество. Социалистическая печать Германии также откликнулась на смерть Толстого. На ее страницах в траурные дни помещались корреспонденции, информация, некрологи, отрывки из произведений писателя, рецензии и критические статьи. Во всем этом довольно обширном потоке материалов нельзя было не заметить известной дифференциации в оценке Толстого.

Одним из первых на смерть великого писателя откликнулся последовательно революционный женский журнал «Gleichheit», выходивший под редакцией К. Цеткин. В самом начале декабря там была напечатана статья-некролог «Толстой» Р. Люксембург, где развивались и углублялись многие положения ее работы «Толстой как социальный мыслитель», написанной два года назад. Так, критик теперь более определенно заявила, что «в Толстом нельзя отделить художника от человека, а следовательно, и от борца», что они «оба обусловливают друг друга в своем величии».[35] Особое внимание Р. Люксембург и на этот раз уделила борьбе Толстого против социальной несправедливости, которая «не знает никаких границ, никаких оговорок, никаких компромиссов». Вместе с тем автор статьи указала и на то, что великий художник был далек «от понимания современного рабочего движения, его идейного содержания», что он «с ненавистью» отворачивался «от исторического пути пролетариата, от революции и классовой борьбы», что он не понял ни «стремительного капиталистического развития России с ее сказочно быстро формирующимся пролетариатом»,[36] ни русской революции. И, наконец, Р. Люксембург, как и В. И. Ленин,[37] ставила вопрос о мировом значении Толстого. Она писала: «Толстой был величайшим художником второй половины XIX столетия не только русской, но и мировой литературы. Его повести и романы... составляют грандиозный эпос русской общественной жизни XIX столетия, равного которому нет ни у одного из современных народов... Но не одна только Россия, — вся социальная история столетия отразилась в его творчестве».[38] Вместе с тем Р. Люксембург так и не сумела связать произведения Толстого с противоречиями многомиллионного русского крестьянства, которое она по-прежнему считала лишь «суеверным» и «терпеливым».

Надо сказать, что спустя два года Р. Люксембург по просьбе Меринга написала для журнала «Die Neue Zeit» рецензию на трехтомник посмертных произведений Толстого, вышедший в Берлине на немецком языке. Здесь она снова выступила против деления писателя на Толстого-художника и Толстого-моралиста, заявив, что «без величия личности и величия мировоззрения нет великого искусства».[39] Кроме того, повторив свои прежние суждения о непримиримости Толстого с существующим строем, о поисках им социальной правды, Р. Люксембург отметила высокое достоинство последних произведений писателя, где, по ее словам, «художественная форма так полно сливается с содержанием, что становится почти неразличимой».[40]

В рецензии на посмертные произведения Толстого отчетливо угадывается знакомство Р. Люксембург с работами В. И. Ленина о великом писателе. Точно так же, как и вождь русского пролетариата, Р. Люксембург отметила, что Толстой «как смертельный враг существующего строя, как неустрашимый борец за равенство, человеческую солидарность и права неимущих, как неподкупный обличитель всякого лицемерия и лживости современного государственного порядка, церкви, брака», «несмотря на утопически-моралистическую форму своих идей, по всей своей сути, от начала и до конца, духовно сродни революционному пролетариату»,[41] что его творчество должно стать достоянием рабочих.

Выступления Р. Люксембург, посвященные Толстому, ее суждения о творчестве и мировоззрении великого писателя, несмотря на отдельные ошибки, о которых легко говорить, имея под руками ленинские статьи, несомненно являются высшим достижением марксистской западноевропейской критики в этой области. Она сумела ближе, чем кто-либо из современных ей деятелей европейской социал-

---

[35] Роза Люксембург о литературе, стр. 112.
[36] Там же, стр. 114, 117.
[37] В статье «Л. Н. Толстой» В. И. Ленин писал, что «благодаря гениальному освещению Толстого» эпоха подготовки революции выступила «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19).
[38] Роза Люксембург о литературе, стр. 111.
[39] Там же, стр. 121.
[40] Там же, стр. 124.
[41] Там же, стр. 127.

lib.pushkinskijdom.ru

демократии, подойти к правильной оценке этой сложной и необычайно противоречивой фигуры и в отдельных случаях была очень близка к блестящей характеристике, которую дал великому художнику в своих статьях В. И. Ленин.

Важное место среди откликов «левых» социал-демократов Германии на смерть Толстого занимают некрологи Ф. Меринга и Ш. Рапопорта, опубликованные в журнале «Die Neue Zeit». Правда, некролог, написанный Рингом, является переработкой его статьи из «Der wahre Jacob» (1900) и мало что добавляет к уже сказанному раньше. Новыми здесь были только слова об «основном тоне» в жизни Толстого, который Мерринг улавливает (явно перекликаясь с Р. Люксембург), несмотря на «разительный контраст между могучим писателем... и религиозным чудаком». «И того и другого, — писал Меринг, — вскормили глубокие корни, пущенные Львом Толстым в жизнь своего народа и своего времени».[42]

В некрологе же Ш. Рапопорта[43] делается попытка рассмотреть учение Толстого, объяснить причину противоречий творчества и мировоззрения писателя, связать его взгляды с идеологией русского крестьянства. Правда, он, точно так же, как и Р. Люксембург, говорит лишь о «дореволюционном», «безропотном» крестьянине. Рапопорт, как и многие критики того времени, не сумел увидеть в произведениях Толстого отражения могучей, хотя и стихийной, силы русского крестьянства, не сумел связать имя Толстого с русской революцией.[44]

Анонимный[45] некролог в газете «Leipziger Volkszeitung» (1910, № 269) по своему теоретическому уровню оказался значительно ниже материалов, напечатанных в газете в 1904—1905 годах, и статей Р. Люксембург. Так, например, здесь повторяется тезис Троцкого о том, что Толстой якобы так и остался русским дворянином. Но некролог этот все-таки заслуживает внимания. Автор его останавливается на критике капитализма в произведениях великого художника, не стирая тем самым грани между марксизмом и общественно-политической позицией Толстого. В некрологе резко разоблачается ложная «скорбь» либеральной буржуазии и «свободной» богемы по поводу смерти писателя. «Рабочий класс... — говорит анонимный автор, — склоняет обвитые черной вуалью знамена у гроба Толстого, так как сердце его было полно ненависти к угнетению и любви к угнетаемым».

Совершенно с иных позиций подошел к оценке творческого наследия великого русского писателя журнал «Sozialistische Monatshefte» (1910, № 25), «главный орган» (по определению В. И. Ленина[46]) бернштейнианцев. Автор некролога «Толстой и социализм» Р. Стрельцов,[47] игнорируя принципы марксизма, развивает реформистскую концепцию творчества и мировоззрения Толстого. Основная мысль его выступления заключается в том, что марксизм и «социализм Толстого» представляют собою не исключающие друг друга противоположности, а только различные духовные направления, которые для пользы того и другого могут существовать рядом. Такое сосуществование имеет большую практическую ценность, к нему следует стремиться. «Пропитывать причинное мышление современного социализма этическим мышлением Толстого» — вот задача на ближайшее будущее. Резкая критика состояния русского общества в произведениях Толстого не интересует Стрельцова, как, впрочем, не интересует и само его творчество. Имя великого писателя понадобилось ему лишь для того, чтобы лишний раз выступить с ревизией идеологии марксизма.

Некритическое отношение к слабым сторонам мировоззрения Толстого характеризует и другое идейное направление, соприкасавшееся с социализмом и выступавшее от его имени, — «христианский анархизм», вокруг которого объединились ряд авангардистских писателей и радикальных журналистов. Теоретическим органом их стал еженедельник «Der Sozialist».[48] На страницах этого журнала Толстой интерпретируется не только как бунтарь против существующего устройства мира, но и как пророк, мировоззрение которого может вывести современное общество из тупика. Это было именно то истолкование позиции Толстого в духе «христианского социализма», против которого выступал В. И. Ленин в своей статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

---

[42] Франц Мерринг. Литературно-критические статьи, стр. 460.

[43] Ш. Рапопорт — публицист радикального направления, которого В. И. Ленин считал меньшевиком, но честным человеком, близким к Плеханову. Позднее Рапопорт стал членом Французской коммунистической партии и другом Советского Союза.

[44] Подробнее о некрологе Ш. Рапопорта см.: Христиана Штульц. Толстой в Германии, стр. 240—243; Роза Люксембург о литературе, стр. 302—303.

[45] Архив газеты погиб во времена фашизма, поэтому авторство анонимных материалов в «Leipziger Volkszeitung» установить не удалось.

[46] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 15, стр. 265.

[47] Р. Стрельцов (род. 1875) — критик и публицист бернштейнианского направления, против которого неоднократно выступал В. И. Ленин.

[48] Редактировал «Der Sozialist» Густав Ландауер (1870—1919) — писатель, идеолог анархической группы «Социалистический союз». С февраля 1919 года — коммунист, член Баварской советской республики. Погиб в боях на улицах Мюнхена.

lib.pushkinskijdom.ru

В период с 1909 по 1911 год журнал «Der Sozialist» поместил на своих страницах довольно большое количество самых различных материалов. Наибольший интерес представляет специальный сдвоенный номер еженедельника (1910, № 23—24), целиком посвященный великому русскому писателю. В номере были напечатаны произведения Толстого: «Две легенды», отрывок из «Воззвания к человечеству» (точное название — «Обращение к людям-братьям»), фрагменты из книги «На каждый день», а также стихотворения Г. Лахманн «Толстой» и Э. Мюзама[49] «Бегство». Кроме того, там было опубликовано несколько статей и заметок.

Принципиальный характер имеет статья Г. Ландауера «Лев Николаевич Толстой». Автор ее писал о громадном влиянии личности русского писателя на всех людей земли, о последовательной критике Толстым всех институтов современного общества, о вечной неудовлетворенности художника самим собой, о поисках им истины. Но Ландауеру ближе всего был Толстой-пророк, Толстой-святой, который проповедовал философию любви ко всем людям в духе Платона, Христа и Спинозы. Раскрывая сущность учения Толстого о непротивлении злу насилием, автор статьи ни одним словом не обмолвился о его реакционной сущности. Ничего не сказал он ни о противоречиях Толстого, ни об их источнике. Все это осталось вне поля зрения Ландауера. В своей статье он постарался создать идеальный образ христианского проповедника, всю жизнь стремившегося к совершенствованию. Именно этот Толстой, утверждал Ландауер, нам особенно близок, именно таким он сохранится в памяти людей. «Святая Русь, — патетически восклицал критик в заключение, — мы благодарим тебя, что Толстой живет в нас».[50]

В заметке «Один из немногих» Ф. Эдена тоже говорилось о постоянном недовольстве Толстого самим собой и о его стремлении к самосовершенствованию. По мнению автора заметки, «Толстой был совестью толпы», к голосу которого прислушивалось все человечество.[51] Но Эден, как и Ландауер, даже не попытался разобраться в действительной сущности творчества и учения великого писателя. Мало того, он придумал, что царь Николай II был в восхищении от произведений Толстого и поэтому негласно охранял его от преследований.

И, наконец, автор небольшой статьи «Вечная память», скрывший свое имя под криптонимом E. G., заявил, что Толстой является «крупнейшим представителем нашей эпохи, эпохи уходящего христианства и современного мира, погрязшего в материализме»,[52] что великий писатель был единственным, кто понимал сущность миссии русского народа, призванного в будущем соединить Азию и Западную Европу.

Позднее «Der Sozialist» еще не один раз возвращался к личности Толстого. Наряду с публикацией указанных выше отрывков из произведений писателя в еженедельнике были напечатаны: сцена из пьесы «Живой труп» (1911, № 22), мысли из разных сочинений (1911, № 1), письмо о воспитании (1911, № 2), рассказ «Алеша Горшок» (1911, № 24). Кроме того, там были помещены: статья Ф. Орта «Влияние Толстого на духовную и общественную жизнь Голландии» (1911, № 1), анонимная заметка «Толстой и казнь Александра II» (1911, № 2) и рецензия на постановку пьесы «Живой труп» на сцене берлинского театра «Neue Freie Volksbühne» (1911, № 23).

Статья Ф. Орта носит скорее информационный, чем проблемный характер. Автор ее пишет о распространении христианского анархизма в Голландии и о близости общества «Колония международного братства» секте духоборов в России. Как и многие руководители журнала «Der Sozialist», Орт считает учение Толстого и его творчество созвучным идеям христианского анархизма.

Значительный интерес представляет рецензия на пьесу «Живой труп» неизвестного автора, подписавшегося «hl». Здесь мы не увидим попытки сблизить учение Толстого с «христианским анархизмом». Рецензент говорит о громадном мастерстве писателя, сумевшего создать такие образы, что невольно кажется, что все эти люди тебе давно знакомы и ты сам мог бы продолжить рассказ о их дальнейшей жизни. В образе Феди Протасова, по мнению автора рецензии, Толстой воплотил идею самоотверженности и самоотдачи. Характер героя пьесы проявляется в «самоотдаче» стихийным началам своей натуры, в возвращении «к первопричинной чистоте собственной личности».

В целом следует отметить, что «Der Sozialist» полностью поддерживал «христианский социализм» Толстого и порой даже истолковывал его в анархическом, протестующем духе. Но главное значение Толстого редакция еженедельника видела прежде всего в христианской проповеди смирения и любви. По мнению журнала, великий писатель, «имея разум пророка и святого»,[53] всю свою жизнь посвятил идее объединения людей в общечеловеческое братство. Все это, конечно,

[49] Э. Мюзам (1878—1934) — писатель и поэт, активный противник войны, видный деятель Баварской советской республики. Убит в фашистском концлагере.
[50] «Der Sozialist», 1910, № 23—24, S. 181.
[51] Там же, стр. 186.
[52] Там же, стр. 189.
[53] Там же, стр. 180.

lib.pushkinskijdom.ru

было очень далеко от марксистского понимания значения наследия Толстого, но, по замыслу идейных руководителей еженедельника, подобное истолкование должно было служить укреплению довольно шатких теоретических основ «христианского анархизма», сторонниками которого они являлись.

6

На основании приведенных выше материалов можно сказать, что начиная с конца XIX века и вплоть до смерти Толстого в немецкой социалистической прессе происходили оживленные дискуссии по различным вопросам, связанным с оценкой творческого наследия гениального русского художника. При этом нельзя не отметить, что со статьями о Толстом выступали не просто литературные сотрудники газет и журналов, а чаще всего руководители различных течений, наметившихся внутри социал-демократического движения. Их выступления не ограничивались характеристикой отдельных произведений писателя, а, как правило, разрастались в широкие теоретические концепции, отражавшие основные проблемы литературной политики СПГ, а порой и вопросы стратегии и тактики рабочего движения.

Более того, можно с полным основанием говорить о том, что на страницах рассмотренных нами немецких периодических изданий со своими оценками творческого наследия Толстого выступили несколько ведущих деятелей II Интернационала. Теоретики социал-демократического движения чувствовали необходимость разъяснить значение великого русского писателя и связать интерес читающей публики к его произведениям с интересом к событиям русской революции, а тем самым и к вопросу о возможности революции в Германии.

Поэтому становится понятным столь неоднородный подход к Толстому в социалистической прессе первого десятилетия нашего века. На фоне исследуемых нами фактов оказывается ошибочным утверждение Г. Лукача о том, что все теоретики II Интернационала в своих отзывах о Толстом якобы выражают «линию, принципиально отличную от линии Ленина».[54] Напротив, внутри социал-демократического движения Германии уже в начале века можно увидеть две различные позиции, которые уже тогда в известной степени отразили происшедший позднее раскол этого движения и представители которых совершенно по-разному подошли к характеристике творчества и мировоззрения Толстого. К этим двум позициям позже прибавилась третья — анархическая, полностью оформившаяся только после окончания первой мировой войны.

Первая позиция, правда еще в самом зачатке, нашла свое выражение в выступлениях Р. Швейхеля. Позднее она более отчетливо отразилась в статьях Ф. Штампфера, Л. Троцкого, Л. Аксельрод и в ряде других заметок журнала «Die Neue Zeit» и газеты «Vorwärts». Позиция эта, по существу далекая от марксизма, почти парадоксально сочетала некритическое ревизионистское отношение к ошибочным теориям Толстого с «ультрачевой» критикой его как «реакционного» идеолога «помещиков». Эта позиция, с одной стороны, послужила основой для определения культурной политики СПГ после первой мировой войны, резко отличавшейся по своему характеру от буржуазно-реакционной политики, а с другой, — во многом подготовила и сформировала вульгарно-социологический принцип в оценке явлений искусства.

Другая позиция — это позиция, близкая к ленинской, сыгравшая важную роль в разработке основных принципов марксистской культурной политики. Она нашла свое отражение в статьях Ф. Меринга, Р. Люксембург, А. Паннекука, Ш. Рапопорта, ставших позднее выдающимися деятелями Коминтерна, а также в редакционных выступлениях газеты «Leipziger Volkszeitung». Сторонники этой позиции в острой полемике с наступавшим тогда ревизионизмом последовательно разрабатывали такие проблемы, как связь творчества и учения Толстого с развитием революционных процессов в России, глубокая связь писателя с народом (понимаемым ими как «прежнее» крестьянство), вопрос о противоречивом единстве Толстого — писателя и публициста, а также вопрос о необходимости принципиального, марксистского отношения к слабости многих положений учения и мировоззрения художника. И последнее. В своих работах они писали о силе русской реалистической литературы вообще и о той громадной помощи, которую она оказывает борьбе народа против самодержавия.

Разумеется, В. И. Ленин в своих статьях о Толстом шел гораздо дальше немецких критиков-марксистов. Анализ классовых сил и происходивших в 1905—1907 годах в России событий, теоретическая разработка вопроса о «двух тактиках» социал-демократов, а также о роли партии и ее идеологии в революционной борьбе — все это позволило ему определить классовые позиции, внутренние противоречия Толстого, их исторические корни и сделать далеко идущие выводы о ли-

[54] G. Lukacs. Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin, 1949, S. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

тературе будущего. Но подход вождя русского пролетариата и немецких критиков-марксистов к оценке крупных художественных явлений имеет много принципиально общего. Эта близость к Ленину особенно чувствуется у Ф. Меринга и Р. Люксембург. Они сумели понять и почувствовать всю громадную силу и мощь толстовского гения, выразительность его волшебного пера, рассказывающего потрясающую правду о современной действительности. Этого не смогли сделать сторонники ревизионизма. У них не хватало ни художественного чутья, ни широты взгляда, ни умения проникнуть в сущность скрытых процессов творческого развития, которым обладали сторонники революционного крыла немецкой социал-демократии.

И, наконец, третья позиция — позиция сторонников «анархического социализма». Полное и некритическое принятие ими «всего» Толстого в какой-то степени сыграло свою роль. Авторы журнала «Der Sozialist» внимательно отнеслись к художественным произведениям Толстого, попытались истолковать личность великого художника в духе «толстовства». Но отдавая должное личному мужеству и революционной настроенности будущих руководителей мюнхенского восстания, нельзя тем не менее не видеть слабости их позиции в апологетизации Толстого. Оценка, которую дали писателю представители анархической интеллигенции, все-таки очень поверхностна и не вскрывает мирового значения его наследия. Позиция сторонников «анархического социализма» была в целом глубоко ошибочна и ни в коей мере не способствовала правильному пониманию гениального писателя и неисчерпаемого богатства его творчества.

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

НЕМЕЦКАЯ СЛАВИСТИКА — К ЮБИЛЕЮ И. С. ТУРГЕНЕВА

Празднование юбилея писателя-классика сопровождается обычно усилением общего интереса к его наследию. Так было и во время отмечавшегося в прошлом году 150-летия со дня рождения И. С. Тургенева. К этому событию Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР завершил издание Полного собрания сочинений и писем Тургенева в двадцати восьми томах. Это издание, потребовавшее почти десятилетнего труда большой группы специалистов, привлекло к себе внимание не только советских тургеневедов, но и зарубежных специалистов по русской литературе. Некоторые зарубежные слависты принимали непосредственное участие в подготовке к печати тургеневских томов.

Публикация многочисленных писем Тургенева к немецким адресатам осуществлялась при деятельной помощи славистов ГДР. За эти годы там сложился довольно широкий круг филологов, специальностью которых стала русская литература и ее немецкие связи и, в частности, круг проблем, связанных с творчеством Тургенева.

Слависты ГДР располагают исчерпывающей информацией о состоянии советского тургеневедения. К юбилею увидел свет тщательный критико-библиографический обзор Гизелы Ионас, охватывающий советскую литературу о Тургеневе за последние годы, в том числе работы, вышедшие в республиканских и областных издательствах, помещенные в «Ученых записках» университетов и педагогических институтов.[1] Ранее в ГДР была опубликована подробная рецензия на первые два выпуска «Тургеневских сборников», издававшихся Пушкинским домом параллельно с сочинениями писателя.[2]

В советской и зарубежной печати был в свое время благожелательно встречен первый том задуманной в ГДР серии научных сборников, посвященных тургеневской теме, — «Тургенев и Германия» (1965).[3] Высокий уровень исследований, вошедших в этот том, показал, что изучение русской классической литературы вступило в ГДР в пору зрелости. Последующие работы немецких славистов подтверждают это мнение.

Среди работ на тему о восприятии творчества Тургенева в Германии заметное место занимают исследования Клауса Дорнахера. Защитив в 1962 году диссерта-

---

[1] G. Jonas. Neueste Ergebnisse der sowjetischen Turgenevforschung. «Zeitschrift für Slawistik», 1968, Bd. 13, H. 5, S. 683—695.

[2] Chr. Schultze, G. Jonas. — «Zeitschrift für Slawistik», 1967, Bd. 12, H 3 S. 425—427.

[3] См.: А Дымшиц. Тургенев в Германии. «Вопросы литературы», 1965, № 12, стр. 246—247; Н. Никитина. Тургенев и Германия. «Русская литература», 1965, № 4, стр. 192—196; ее же рец.: «Zeitschrift für Slawistik», 1966, Bd. 11, H. 2, S. 281—283; P. Brang. — «Zeitschrift für slavische Philologie», 1966, Bd. 33, H. 1, S. 197—205, V. Setschkarev. — «Comparative literature», Eugene, 1966, vol. 18, № 2, p. 167—169

lib.pushkinskijdom.ru

цию, предметом которой и была названная тема,[4] автор продолжал затем разработку отдельных ее аспектов. В юбилейном году, который стал вместе с тем и годом VI Международного съезда славистов, К. Дорнахер опубликовал большую статью о раннем этапе восприятия Тургенева в Германии.[5] Статья примечательна тем, что в ней сведены воедино разрозненные или вообще забытые факты, относящиеся к эпохе, когда Тургенев не приобрел еще громкой европейской известности.

Статья охватывает первое десятилетие знакомства немцев с произведениями Тургенева — время с середины 40-х до середины 50-х годов XIX века. При чтении статьи становится очевидной роль мнений Белинского в распространении русской литературы в Германии середины прошлого столетия. Перевод обзора Белинского «Русская литература в 1845 году», где говорилось о Тургеневе, появился в 1847 году в берлинском журнале «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Rußland». Впервые же имя Тургенева было названо на страницах прогрессивного издания «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft» в 1845 году в пересказе рецензии из русской «Литературной газеты». Эта рецензия также могла принадлежать Белинскому. С 1851 года немецкая печать нередко упоминает о Тургеневе, преимущественно в связи с «Записками охотника». В газете «Novellenzeitung» за 1852—1853 годы публикуются первые переводы рассказов из этого цикла. В 1854 году журнал «Blätter für literarische Unterhaltung», который вообще много места отводил русской литературе, напечатал первую немецкую рецензию на произведение Тургенева — отзыв бывшего младогерманца Г. Марггрофа о французском переводе «Записок охотника». Этап предварительного знакомства немецкого читателя с Тургеневым закончился появлением в Берлине в 1854—1855 годах двухтомного издания этой книги в переводе А. Виндерта и А. Больца. Наступила фаза более пристального внимания к творчеству русского писателя и специальных критических статей о нем.

К. Дорнахер является вместе с тем и редактором новых переводов «Записок охотника», романов «Рудин», «Дворянское гнездо» (переводчик Г. Вотте), «Отцы и дети» (переводчик Г. Бурк).[6] К каждому из этих переводов (нам сегодня известно уже три таких отдельных издания) им написаны содержательные послесловия. Эти работы сделаны, конечно, в ином жанре, однако общедоступность успешно сочетается в них с научной точностью и эрудицией. Для читателей ГДР, особенно для более молодого поколения, познавательная ценность этих статей будет, пожалуй, выше, чем ценность самих переводов. Молодежь может знакомиться с произведениями Тургенева в оригинале, которого не в состоянии заменить даже самый добросовестный перевод.

Восприятие Тургенева в немецких литературных кругах второй половины XIX века освещается в опубликованной в 1968 году работе Г. Ионас о русских и чешских связях писателя Пауля Гейзе.[7] Этот крупный немецкий беллетрист познакомился с тургеневским творчеством еще в молодости, отрецензировав в 1854—1855 годах упомянутый двухтомный перевод «Записок охотника». Позднее между писателями завязываются дружеские отношения, сохранявшиеся свыше двадцати лет. Воздействие Тургенева автор статьи находит в произведениях Гейзе — например, в новелле «Иван Калугин». Однако Гейзе, как и все немецкие литераторы либерального толка, не исключая и названного выше Г. Марггрофа, был склонен оценивать творчество Тургенева преимущественно с формально-эстетических и «культурно-этнографических» позиций.

Лишь постепенно, с развитием рабочего движения в Германии и формированием его эстетических взглядов, немецкая критика приходит к более глубокому пониманию творчества Тургенева. Изучение этого процесса не входило в задачу Г. Ионас, но здесь ее работу могут дополнить последние исследования по истории отношения немецкого пролетариата к русской классической литературе.[8]

---

[4] См.: K. Dornacher. Die Rezeption I. S. Turgenevs in Deutschland (1845—1871). «Wissensch. Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam», Gesellsch. und sprachwiss. Reihe, 1966, H. 2, S. 333—334.

[5] K. Dornacher. Die Anfänge der Turgenev-Rezeption in Deutschland (1845—1854). «Zeitschrift für Slawistik», 1968, Bd. 13. H. 3 (Zum VI Internationalen Slawistenkongreß Prag 1968), S. 449—456.

[6] Iwan Turgenjew. Väter und Söhne. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1967, S. 233—250; Iwan Turgenjew. Aufzeichnungen eines Jägers. («Buch-Club 65»). Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1968, S. 483—502. Iwan Turgenjew. Rudin. Ein Adelsnest. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1969.

[7] G. Jonas. Paul Heyses Beziehungen zur russischen und tschechischen Literatur. «Zeitschrift für Slawistik», 1968, Bd. 13, H. 3, S. 440—448.

[8] См.: E. Hexelschneider, M. Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und die russische Literatur (bis 1917). Versuch eines Abrisses. «Wissensch. Zeitschrift der F.-Schiller-Universität Jena (Thüringen)», Gesellsch. und sprachwiss. Reihe, 1964, H. 2, S. 173—183; H. Schmidt. Deutsche Arbeiterbewegung und klassische russische Literatur (1917—1933). Versuch einer Periodisierung. In: Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik der DAW zu Berlin, № 48. Berlin, 1968, S. 37—54.

lib.pushkinskijdom.ru

Тургеневский юбилей был также отмечен в ГДР изданием, значение которого трудно переоценить. В Берлине были опубликованы отдельной книгой письма Тургенева к журналисту и художнику Людвигу Пичу, одному из самых близких друзей русского писателя.[9] Письма к Пичу известны историкам литературы довольно давно, их подлинники и русский перевод изданы в Полном собрании сочинений и писем. Однако новое берлинское издание обладает по сравнению с прежними публикациями рядом преимуществ. Рассчитанное на широкий круг читателей, в том числе и на неспециалистов, оно в известной степени свободно от жестких «академических» требований (необходимая лаконичность комментариев, библиографический аппарат и т. п.). Вместе с тем книга снабжена дополнительными публикациями: в виде приложения в ней помещены статьи и рецензии Пича, посвященные Тургеневу. Эти материалы, отысканные в старых и редчайших периодических изданиях, буквально возрождены заново к жизни. Весь этот большой труд, так же как и составление, комментирование и издание книги, выполнен научным сотрудником Немецкой академии наук Христой Шульце.

Предисловие составителя, открывающее новое издание писем Тургенева к Пичу, является, вопреки своему скромному названию, серьезным и очень живо написанным исследованием о связях русского писателя с немецкими литераторами.[10] Можно утверждать, что это лучшая из всех работ Х. Шульце, исследовательницы, хорошо известной советским тургеневедам.

В установлении прочных связей Тургенева с немецкими литературными кругами Пич сыграл выдающуюся роль. Напомним о его посредничестве в истории знакомства Тургенева с Теодором Штормом. В некоторых случаях, как например при изучении отношений писателя с художником А. Менцелем, письма к Пичу служат едва ли не единственным источником фактических сведений. Пич был автором первого изображения Тургенева на страницах немецкой печати (в газете «Illustrierte Zeitung» за август 1855 года). Возможно, требует лишь уточнения замечание издателя писем, что немцы, и Пич в их числе, встречаясь с Тургеневым в Берлине весной 1847 года, ничего не знали о нем как о писателе (см. стр. XI). Кто-нибудь должен был знать: ведь, согласно исследованиям К. Дорнахера, известия о Тургеневе появлялись в прессе еще в 1845 и 1846 годах.

Предисловие Х. Шульце и остальные материалы книги свидетельствуют о том, что знакомство Тургенева с Пичем явилось более значительным событием и для немецкой литературы и для самого Тургенева, чем это считалось ранее.

Принципы публикации текстов писем не отличаются от правил, принятых в свое время для Полного собрания сочинений и писем Тургенева, издававшегося Пушкинским домом. Тем не менее «осторожная модернизация» орфографии и синтаксиса, с полным основанием предпринятая Х. Шульце, едва ли была уместной в академическом издании, где это затруднит в дальнейшем изучение, например, такой почти нетронутой проблемы, как немецкий язык Тургенева. Кстати, составительница берлинского издания обратила внимание на своеобразие языка тургеневских немецких писем, хотя и не задержалась на этом вопросе (см. стр. XXVII).

Приложенный к изданию словарь имен, периодики и литературных произведений может выполнять роль краткой энциклопедии по русско-немецким литературным отношениям второй половины XIX века. Однако здесь не обошлось без некоторых промахов. В указатель не попало имя Константина Юргенса, петербургского переводчика произведений Тургенева на немецкий язык (упомянут на стр. 258). Нельзя также согласиться с характеристикой А. П. Тургенева прежде всего как «исследователя старины» (стр. 291), тем более что в тексте комментария он назван «государственным деятелем и историком» (стр. 243) — что, впрочем, тоже не совсем верно отражает его своеобразный вклад в русскую культуру.

Зарубежная литература о Тургеневе обогатилась недавно еще одной крупной работой немецкого слависта. Это монография западногерманского исследователя Карла Эрнста Лааге «Теодор Шторм и Иван Тургенев. Личные и литературные отношения, взаимовлияния, письма, иконография».[11] Автор известен как специалист по творчеству Шторма (он секретарь общества имени этого выдающегося новеллиста). Книга, являющаяся плодом многолетнего труда, увидела свет к 150-летию со дня рождения Шторма (1967), но бесспорна и ее связь с тургеневским юбилеем. К. Э. Лааге сотрудничал и в изданиях Тургеневской группы Пушкинского дома.[12]

---

[9] Iwan Turgenjew. Briefe an Ludwig Pietsch. Mit einem Anhang: Ludwig Pietsch über Turgenjew. Hrsg. von Christa Schultze. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1968.

[10] См. там же, стр. V—XXXII.

[11] K. E. Laage. Theodor Storm und Iwan Turgenjew. Persönliche und literarische Beziehungen, Einflüsse, Briefe, Bilder. («Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft», 1967, № 1). Heide in Holstein, 1967.

[12] См.: К. Э. Лааге. Выставка в Хузуме, посвященная Штурму и Тургеневу. В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, вып. 3. М.—Л., 1968, стр. 292—296.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга состоит из двух частей — собственно исследования и публикации сохранившейся переписки Тургенева и Шторма с добавлением другого эпистолярного материала, дополняющего историю их общения. Впервые публикуются письмо Полины Виардо к Шторму из Баден-Бадена от 7 января 1866 года, письма Шторма к отцу от 9 сентября 1865 года, к своему земляку И. Маннхардту, которого он рекомендовал Тургеневу (от 29 октября 1876 года) и т. д. По косвенным источникам автор убедительно восстанавливает содержание утраченной части переписки писателей. Перед исследователем стояла чрезвычайно трудная задача «измерить» различие и сходство двух писателей, которых традиция давно связывала между собой (укажем на известное мнение Т. Манна). В свою очередь в сходном надо было отделить результаты конкретного взаимного творческого воздействия от случаев так называемого «типологического» подобия.

Переписка Тургенева и Шторма, а также все, что известно об их встрече в Баден-Бадене осенью 1865 года, и их суждения друг о друге убеждают в возможности взаимовлияния. Шторм искал у Тургенева совпадений с собственной манерой и нашел их в «Трех встречах» и «Дворянском гнезде». Затем, после некоторого охлаждения, происходит новое усиление интереса Шторма к Тургеневу во второй половине 70-х и в 80-е годы («Стихотворения в прозе», «Новь»). В это время, правда, и сам Шторм пришел «к более последовательному реализму» (стр. 35).

Автор рассматривает несколько случаев, когда конкретное влияние Тургенева на Шторма было вполне вероятным. «Записки охотника», с которыми последний познакомился в 1854 году, в период творческого кризиса, помогли формированию принципов его стиля, тем более что поиски писателей шли в одном направлении. Со временем в прозе Шторма появляется «тургеневская» рельефность и точность, непринужденный сказовый стиль. Ночная сцена в новелле Шторма «Из заморских стран» (1863—1864), которую хвалил Тургенев в письме к Шторму от 20 января 1867 года, до деталей сравнима с соответствующим эпизодом из «Трех встреч». Лемм, персонаж «Дворянского гнезда», как будто повторяется в главном герое новеллы Шторма «Тихий музыкант» (1874—1875). В этой же новелле есть совпадения с рассказом «Пунин и Бабурин» — вплоть до сходства лексики и синтаксиса с языком немецкого перевода тургеневского рассказа. Однако сам автор предупреждает, что даже такая, казалось бы, вполне определенная связь может оказаться иллюзорной. Ситуация новелл Шторма «Картина» и «Всадник на белом коне» близка, например, положениям в рассказах Гургенева «Андрей Колосов» и «Собака», хотя с уверенностью можно сказать, что Шторм не знал этих произведений, так как при его жизни они не были переведены на немецкий язык.

Влияние Шторма на Тургенева еще более проблематично. Признавая это, К. Э. Лааге все же указывает на очень большое сходство вступления к «Вешним водам» (начато в Баден-Бадене в 1870 году) и начала новеллы Шторма «Иммензее», а также на близость стихотворного эпиграфа, использованного Тургеневым в этой повести, к песне арфистки из той же новеллы. Тургенев знал это произведение Шторма с 1863 года и на рубеже 60—70-х годов перечитал его. Менее определенные отзвуки ранней прозы Шторма автор находит в других произведениях Тургенева 70-х годов, особенно в их «рамках».

Ни в одном из своих примеров — которых в книге, конечно, значительно больше, чем в нашем пересказе, — автор, таким образом, не может с полной уверенностью утверждать, что имеет дело с прямым заимствованием. Нельзя не согласиться с ним, что в лучшем случае мы встречаемся здесь с «бессознательным» воздействием писателей друг на друга (см. стр. 62, 77). Традиционная методика сравнения, использованная автором с большим умением, глубже проникнуть, пожалуй, не способна. Вероятно, здесь помог бы статистический, математический анализ, если бы установление частных заимствований имело принципиальное значение для К. Э. Лааге и — прибавим — для читателей его книги.

Главной целью рассматриваемой работы является, на наш взгляд, сопоставление творческого метода обоих писателей. В этом отношении у Тургенева и Шторма действительно было много общего.

Русский и немецкий писатели одинаково испытывали склонность к «малому» жанру рассказа или повести (новеллы), и их творчество развивалось сходным образом — от очерка, посвященного одному событию, через произведение с минимально намеченным действием к повести с разработанным сюжетом. Для того и другого характерно усиление реалистической тенденции, объективности изображения, хотя Тургенев в 60-х годах несколько опережает Шторма, у которого эта эволюция становится заметной только в новелле «Деревня в степи» (1872).

В языке лирическая приподнятость сменяется простым и ясным описанием. Обоим писателям присуще стремление к спокойному повествованию без резких тонов и ярких красок. Фраза их проста, сложные периоды отсутствуют. Особенная тонкость работы над стилем не только сближает Шторма и Тургенева, но и отличает их, по мнению автора, от других «реалистов» эпохи (см. стр. 36—38).

Писатели охотно прибегали к «рамочной» конструкции, подчеркивая реальность ее деталей, пользовались фикцией чужой рукописи (записки, письма у Тургенева, хроника у Шторма). Этим преследовалась цель объективизации повествова-

lib.pushkinskijdom.ru

ния, создания «дистанции» между героями и автором и в то же время не исключалась субъективность переживания — читатель становился как бы участником событий. Больше половины произведений Тургенева и Шторма написано от первого лица. Оба они черпали материал из собственных переживаний. Интенсивность субъективного начала тоже была необычной для литературы их времени.

Общим для произведений Тургенева и Шторма был мотив воспоминания, контраста с настоящим. Они обладали редким искусством создавать настроения. Впрочем, как справедливо заметил автор в начале своей книги, метод того и другого писателя имеет общие истоки — романтизм 30-х годов. Прибавим, что немецкий романтизм и вообще немецкая философия и литература сыграли заметную роль в воспитании Тургенева, человека и писателя, на что автор, как нам кажется, обратил недостаточное внимание.

В работе К. Э. Лааге сравнивается отношение Тургенева и Шторма к таким важным для них темам, как природа, любовь, смерть. При всем подобии этого отношения автор отмечает и заметные различия. Природа у Тургенева как в раннем творчестве («Малиновая вода»), так и в позднем («Сон») изображена объективнее, детальнее, чем ее рисует Шторм, например, в новеллах «В университете» (1862) или «Всадник на белом коне» (1888). Здесь пейзажи размыты, менее отчетливы, чем у русского писателя. Темы любви и смерти звучат в тургеневской интерпретации более пессимистично, но в целом исследователь констатирует сходство элегических настроений Тургенева и Шторма. Обоих писателей привлекает эстетика сверхъестественного, таинственного, восходящая к поэтическим поверьям русского и немецкого народов.

Люди в произведениях Тургенева и Шторма, особенно в зрелом творчестве, тоже объединены общими чертами. Несмотря на национальные и социальные отличия, это чаще одни и те же мягкие характеры, склонные к резиньяции. Женские образы удаются обоим авторам одинаково хорошо. Мужские характеры Шторма более цельны. Они приходят к крушению не в результате внутреннего разлада, а в силу внешних враждебных им обстоятельств. Трагизм героев Шторма заключается в сущности в том, что узкий «коллектив» немецкого городка (тем самым и весь бюргерский строй жизни) противоречит свободному развитию личности, которая тем не менее остается «плотью от плоти» этого общества (см. стр. 49).

С таким выводом можно только согласиться, и здесь мы отдаем должное проницательности немецкого исследователя. Однако проблематика произведений Тургенева, как она дана в монографии К. Э. Лааге, представляется нам обедненной. Сказать, что она сводится к противопоставлению душевной разорванности и цельности, как это делает автор, ссылаясь на очень устаревшее мнение М. О. Гершензона, точно так же как увидеть в «Отцах и детях» только пресловутую проблему «поколений», — значит судить о Тургеневе весьма отвлеченно (см. стр. 48). Если автор успешно ищет истоки вопросов, отразившихся в творчестве Шторма, в окружающих конкретно-современных обстоятельствах, то тем более это надо было бы сделать в отношении Тургенева. Правда, ниже, на стр. 79, рискуя даже впасть в противоречие со сказанным ранее, К. Э. Лааге сравнивает именно общественное наполнение произведений обоих писателей, но и тут он говорит о Тургеневе, к сожалению, немногое и в слишком общей форме. Разумеется, никто не в праве требовать от него упрощенного «социологизирования», но едва ли повредил бы книге более обстоятельный идейный анализ сходств и различий Тургенева и Шторма, поскольку оба они были «сыновьями» одной и той же эпохи развития европейского общества.

Ход мысли автора, в целом последовательный и ясный, может в отдельных местах быть неверно истолкован из-за неотработанности терминологии. Так, раннее творчество Шторма автор, следуя традиции немецкого литературоведения, относит к течению «поэтического реализма» и это же понятие почти без оговорок применяет к Тургеневу 50—60-х годов. Зрелое же творчество обоих писателей расценивается просто как реализм. Думается, что как первый, так и второй термины нуждаются в уточнениях, тем более что советское тургеневедение, например, давно пользуется более определенным понятием «критический реализм». Известные трудности представляет соотнесение русских и немецких прозаических жанров. Чему соответствует термин «новелла» — рассказу, повести? Имеем ли мы основания сопоставлять новеллу Шторма и роман Тургенева, хотя, как известно, строгой границы между тургеневской повестью и романом не существует? Автор не останавливается на этих вопросах, а между тем его методика сравнения того, что «литературно сравнимо» (стр. 35), от такого уточнения только выиграла бы.

Монография К. Э. Лааге хорошо издана, снабжена большим справочным аппаратом и прекрасными иллюстрациями, среди которых воспроизведены редкие фотографии, связанные с жизнью Тургенева и Шторма. Вместе с изданными Х. Шульце письмами Тургенева к Пичу эту книгу следует отнести к числу лучших зарубежных работ о Тургеневе, появившихся в последние годы. Подобные исследования значительно расширяют наши представления о зарубежных связях русской классической литературы и в самом процессе ее развития обнаруживают новые глубины.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Н. ИЕЗУИТОВ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ*

Непрерывно развиваясь и обновляясь, социалистический реализм оказывает постоянно усиливающееся влияние на весь современный литературный процесс. Книга известного советского литературоведа и критика А. И. Овчаренко, обстоятельно исследуя социалистический реализм как всемирное художественное явление, поднимает его изучение на новую, более высокую ступень.

Выдвигая те или иные положения, А. И. Овчаренко постоянно учитывает опыт и достижения советской науки в разработке истории и теории социалистического реализма. Исследователь обращается к трудам И. И. Анисимова, А. С. Бушмина, В. Ф. Воробьева, Н. К. Гея, В. И. Иванова, А. Ф. Иващенко, А. В. Караганова, В. А. Ковалева, Г. И. Ломидзе, Д. Ф. Маркова, А. И. Метченко, Б. В. Михайловского, Л. Н. Новиченко, В. М. Озерова, С. М. Петрова, Р. М. Самарина, Б. Л. Сучкова, Л. И. Тимофеева, М. Б. Храпченко, В. Р. Щербины и многих других ученых. Это позволяет ему органично включиться в круг проблематики, которая находится в поле зрения современной науки, и отчетливее выделить то новое и оригинальное, что вносит сам автор в освещение вопросов истории и теории социалистического реализма. Работу отличают методологическая целеустремленность и теоретическая основательность, широкая осведомленность автора в философии, эстетике и критике, масштабность историко-литературных обобщений и тонкость конкретного анализа отдельных художественных произведений. Научная доказательность сочетается в книге с публицистичностью. Такое сочетание оправдано самим предметом исследования: споры, ведущиеся сейчас по вопросам социалистического реализма, нередко выходят за рамки академической науки и приобретают остро политический характер, становятся ареной напряженной идеологической борьбы, ибо они имеют не только литературное, а и немалое жизненно-практическое значение.

Работу А. И. Овчаренко характеризует цельность замысла и построения, внутренняя логика изучения и сопряжения поставленных в ней проблем. Через всю книгу, получая своеобразное выражение в каждой из ее глав, проходит мысль о гуманистической сущности социалистического реализма, оказывающего в этом плане благотворное воздействие на весь современный литературный процесс.

В главе «Спор о человеке», открывающей книгу, А. И. Овчаренко показывает, что проблема человека превратилась в центральный плацдарм, на котором развертываются непрерывные сражения между старым и новым мирами. Раскрывая глубокий антигуманизм современной буржуазной философии и эстетики, автор приводит чрезвычайно показательное высказывание Т. Манна о том, что «политическое, социальное составляет неотъемлемую часть человеческого, принадлежит к единой проблеме гуманизма, в которую наш интеллект должен включать его, и что в проблеме этой может обнаружиться опасный, гибельный для культуры пробел, если мы будем игнорировать неотторжимый от нее политический, социальный элемент» (стр. 17). Справедливо отмечая, что философско-эстетическая концепция человека образует основу искусства, исследователь вместе с тем выступает против отождествления идейно-художественной концепции человека в художественной литературе с концепцией человека в философии и социологии (см. стр. 15).

Борьба за человека, за достойную его высокого предназначения жизнь на земле, по убеждению А. И. Овчаренко, внутренне объединяет таких выдающихся писателей, как Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, А. Сент-Экзюпери, Ж. П. Сартр, при всех социально-идеологических различиях между ними, ибо это борьба действительно всемирная и всечеловеческая. «Активная защита человека или ниспровержение его — почти все явления мировой литературы так или иначе, прямо или очень опосредованно, но получают питательные соки отсюда» (стр. 23). Особая, подлинно всемирная роль, как показывает исследователь, принадлежит здесь социалистическому реализму, который, отвергая все, что унижает или принижает человека, ранит его, мешает ему идти вперед, становиться лучше, сильнее, мудрее, выступает носителем нового, действительно общечеловеческого гуманизма.

В главе «Социалистический реализм или „модерность"?» проблема подлинного гуманизма выступает как наиболее надежный оселок, на котором автор проверяет истинную ценность и прогрессивность различных художественных явлений прошлого и настоящего. А. И. Овчаренко подчеркивает, что «модернизм — явление противоречивое, сложное. Наряду с явно реакционными, декадентскими феноменами, в нем зачастую можно обнаружить и то, что объяснимо попыткой отдельных художников выразить социалистическое содержание в формах символистских, экспрессионистских, футуристических» (стр. 43—44). Вместе с тем, считает автор, нельзя ставить знак равенства, как делают многие зарубежные критики, между мо-

* А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 316 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

дернизмом и литературой XX столетия и особенно между модернизмом и современным социалистическим искусством, ибо модернизм как эстетическое явление все больше и все нагляднее обнаруживает свой антигуманизм, абстрагируясь от человека во всей его реальной осязаемости и объективной сложности. К сожалению, автор сравнительно мало говорит об историческом своеобразии взаимоотношений между модернизмом и социалистическим реализмом в начале XX века и в современных условиях, о причинах известной эстетической привлекательности модернизма для ряда художников прошлого и настоящего. Известно, что некоторым писателям модернизм импонировал и до сих пор все еще импонирует своей так называемой «активностью», «деятельным характером» в отличие от якобы «пассивности» и «созерцательности» реализма. Вопрос этот заслуживает самого пристального внимания.

Есть основания сказать, что в начале XX века принцип детерминизма, т. е. обусловленности человеческого поведения объективными социально-историческими обстоятельствами, важнейший для реалистической литературы, нередко стал и в эстетической теории и в художественной практике упрощаться: детерминизм отождествлялся с фатализмом, и под флагом реализма в литературе часто выступал натурализм со свойственным ему пассивно-механическим копированием действительности. В этих условиях получает сравнительно широкое распространение и популярность (особенно на Западе) так называемая «активистская концепция», которая подчеркивает активный характер отношения человека к миру и в период нарастания революционной борьбы в обществе, по мнению А. Грамши, «в большей мере приближается к правильному пониманию единства теории и практики, хотя она и не охватила еще всего значения этого единства, представляющего диалектический синтез».[1] Вместе с тем это явление сопровождалось усилением субъективизма в эстетике и в искусстве. В творчестве ряда модернистов «активистская концепция» получила одностороннее истолкование и свелась лишь к оправданию права писателя на совершенно произвольное искажение реальной действительности в ее художественном изображении, т. е. к явному субъективизму. У других авторов эта концепция выходила за пределы собственно творческого процесса, и они старались так или иначе доказать право человека на общественную активность, право на борьбу с антигуманным буржуазным строем жизни. Но и теми и другими реализм ошибочно отождествлялся с его вульгаризацией, и, кроме того, по существу смешивался вопрос об «активности» субъекта в плане гносеологическом (теоретико-познавательном) и социологическом (общественно-историческом).

Реализм вообще и в том числе социалистический реализм в своих гносеологических основах исходит из того, что мир, объект, среда реально существуют вне и независимо от воли и сознания человека. Вместе с тем в плане социологическом именно социалистический реализм утверждает и показывает, что человек не только зависит от окружающих и заставляющих его действовать социально-исторических обстоятельств, но со своей стороны способен их активно изменять и преобразовывать. При этом именно гносеология является почвой социологии, а не наоборот. В основе модернистской концепции искусства, даже если она выражается на языке самых «революционных» терминов и понятий, лежит смешение социологии с гносеологией в вопросах эстетики, в результате чего даже социологически прогрессивная идея, но механически перенесенная в область гносеологии, становится эстетически реакционной, ибо неизбежно приводит наиболее ревностных и последовательных сторонников модернизма к оправданию ничем не ограниченного субъективизма в искусстве, к игнорированию его объективно-познавательной стороны, к устранению из эстетики и критики реальных критериев для оценки литературного творчества. В современных условиях, когда социалистический реализм уже стал всемирным художественным явлением, получил широкое распространение и развитие, модернизм, выступающий под флагом единственно «революционного искусства», особенно наглядно обнаруживает свою теоретическую и практическую несостоятельность.

В главе «Социалистический реализм и современный литературный процесс» автор книги подробно говорит о всемирном значении опыта советской литературы, которая в силу своего исторического приоритета дает наиболее законченный пример формирования искусства социалистического реализма. В то же время он отвергает намерение отдельных критиков возвести видовые особенности советской литературы на степень типологически-методологических. А. И. Овчаренко прослеживает в общих и существенных чертах процесс формирования социалистического реализма в русской литературе и теоретических представлений о нем, осуждая попытки заключить социалистический реализм в жестко-нормативные рамки и одновременно — игнорировать его органическую связь с передовой идеологией и политикой. Анализируя обширный и разнообразный литературный и критический материал, автор приходит к заключению, что, «хотя художественный процесс во всех литературах еще больше усложнился, социалистический реализм и как художественная практика и как вырастающая из нее эстетическая теория все чаще рассматривается как неотъемлемая часть *мирового* искусства» (стр. 71). Вместе

[1] А. Грамши. Избранные произведения, т. III. Политиздат, М., 1959, стр. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

с другими советскими учеными А. И. Овчаренко считает, что социалистическое искусство не тождественно социалистическому реализму. Он обстоятельно аргументирует также необходимость дифференциации социалистического реализма как направления и как метода. Более исторично и дифференцированно, утверждает автор, следует подходить и к истории социалистического искусства в целом, особенно пролетарского, постоянно учитывая своеобразие его национального проявления. А. И. Овчаренко выступает также против отождествления социалистического реализма и советской литературы. В связи с этим он ставит вопрос о творческом методе новой социалистической литературы в прошлом и настоящем.

Анализируя творчество М. Горького в главе «Социалистический реализм как художественный метод», А. И. Овчаренко вскрывает объективную почву, на которой возникает новая концепция человека в искусстве, являющаяся эстетической основой метода социалистического реализма. Автор отмечает, насколько важно во всех теоретических рассуждениях и конкретных анализах учитывать художественное качество новой литературы, в истинных образцах которой двучлен «что» и «как» неразрывен (стр. 147). Именно в социалистическом реализме «непрерывное изменение жизни обусловливает непрерывность поисков новых художественных форм ее отражения» (стр. 149). Однако А. И. Овчаренко решительно возражает против попыток любую форму, опирающуюся на социалистическую идейность, относить к социалистическому реализму, ибо, полагает автор, одна и та же концепция действительности, человека в искусстве нового мира может быть выражена по-разному: и реалистически, в «формах самой жизни», и романтически, в формах резкого заострения, многократного потенцирования, в образах условных, аллегорических, символических.

В главе «Романтизм в советской литературе» А. И. Овчаренко показывает, что в современных условиях вопрос о месте романтизма в новом искусстве приобретает особую актуальность и остроту. Наши идеологические противники, стремясь всячески обеднить художественные возможности социалистической литературы, говорят о якобы абсолютной несовместимости с ней такого явления, как романтизм. С другой стороны, некоторые критики, считающие себя марксистами, под флагом защиты романтизма пытаются полностью или хотя бы частично вытеснить реализм из социалистического искусства. Правильное решение вопроса о месте романтизма в новом искусстве важно также для понимания своеобразия современной советской литературы, в которой романтическое течение занимает видное место, и особенно — для выяснения существенных особенностей украинской советской литературы: в ней всегда была сильна романтическая тенденция, которая вовсе не была «убита» социалистическим реализмом, а, напротив, получила в связи с его утверждением в искусстве дальнейшее и бурное развитие.

Опираясь на достижения советской филологической науки, А. И. Овчаренко показывает несостоятельность попыток отождествить романтизм с романтикой, иначе говоря, искусство с жизнью, поскольку романтика, романтическое в жизни и действительность вообще могут верно отражаться в художественном творчестве и сугубо реалистическими, и чисто романтическими средствами, и органическим сплавом их (стр. 205). А. И. Овчаренко типологически сопоставляет реализм и романтизм как своеобразные художественно-изобразительные системы и литературные направления (стр. 169—177). Анализируя материал дискуссий, предшествующих Первому съезду советских писателей, литературно-критические суждения Горького и Луначарского, исследователь показывает, что в советской литературе социалистический реализм и романтизм воспринимались многими писателями и критиками как явления и не тождественные и не взаимоисключающие. Особенно большую роль сыграл революционный романтизм в период становления социалистического искусства (Горький). Критически рассматривая книги Ю. Барабаша, Г. Бабаева, Л. Егоровой, О. Килимника, С. Плачинды, М. Острика, посвященные проблеме романтизма в советской литературе, и оригинально интерпретируя творчество Ю. Яновского, А. Довженко, А. Гриша, Э. Межелайтиса, автор книги «Социалистический реализм и современный литературный процесс» показывает, что в социалистическом искусстве романтизм не просто стилевое течение и не просто явление художественной формы. «Романтический настрой художника — нечто глубоко внутреннее, нервно-мозговое и психологическое, связанное с особенностями восприятия действительности писателем, его темпераментом, всем его существом (он *так* воспринимает жизнь, она *такой* видится ему)...» (стр. 195). К сожалению, переходя к решению вопроса в общем виде, автор проявляет известные колебания и непоследовательность, так и не ответив, считает ли он романтизм своеобразным методом в социалистическом искусстве наряду с социалистическим реализмом или это явление иного порядка. Между тем, не решив вопроса о романтизме в общем виде, нельзя по-настоящему решить его и применительно к творчеству отдельного писателя, ибо, как писал В. И. Ленин, «...кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя „натыкаться“ на эти общие вопросы».[2]

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 15, стр. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

В связи с тем, что вопрос о романтизме в советской литературе является спорным и во многом непроясненным, нам хотелось бы высказать свое понимание существа этого вопроса.

Видимо, следует прежде всего дифференцировать вопрос о философско-гносеологических и социологических основах, а также эстетических принципах и художественно-изобразительных средствах реализма и романтизма в новом искусстве. Основу всего социалистического искусства, включая и реализм, и романтизм, составляет сознательное и последовательное признание писателем в философско-гносеологическом плане независимости объекта, мира от воли и сознания человека, а в социологическом — активности человека по отношению к окружающей его действительности, права и способности человека на ее революционное преобразование. Эта гносеологическая и социологическая основа может получать разное эстетическое воплощение в реализме и романтизме, выражаясь в особой, свойственной каждому из них концепции человека и прежде всего в особом решении ими проблемы — человек и среда, характер и обстоятельства, проблемы, составляющей, как известно, эстетическую сердцевину любого художественного метода.

В реализме как типологическом явлении главное — социально-историческая обусловленность характера окружающими обстоятельствами, изображение человеческой жизни как процесса, определяемого объективными причинами. Обстоятельства, неблагоприятные для человека, неизбежно поднимают его на решительную борьбу с ними. Реализм, как правило, наглядно показывает все перипетии этой борьбы и ее практический результат, прослеживает эволюцию характера под влиянием обстоятельств. Реализм дает наиболее полное и разностороннее изображение личности, показывая, как именно формируется эта личность с ее сложнейшим внутренним миром и как проявляются ее действительные помыслы и чувства в процессе воздействия на нее определенных социально-исторических обстоятельств.

Для романтизма как литературного направления в целом («пассивного» и «активного») свойственно прежде всего внимание к личности как таковой, как устойчивому и самостоятельному миру. В своих крайних выражениях он склонен поэтому к субъективизму и волюнтаризму. Личность в романтизме так или иначе противостоит враждебному ей внешнему миру. При этом она или пассивно сопротивляется, внутренне не поддается этому миру, бежит от него или активно борется с ним, несмотря ни на что, не считаясь ни с чем, ни с какими конкретными условиями. Торжество личности над окружающими ее враждебными обстоятельствами в романтизме чаще всего поэтому потенцируется. В социалистическом искусстве мы имеем дело прежде всего с активным, или революционным, романтизмом, который опирается на гносеологическую и социологическую основу, единую с социалистическим реализмом, и в принципе лишен субъективизма, будучи неразрывно связан с реальной действительностью.

И собственно реалистический, и романтический эстетические принципы могут получать в социалистическом искусстве самое разное конкретно-художественное воплощение. Выбор каким-либо советским писателем реалистического или романтического художественного метода, а также их усиление или ослабление в новом искусстве определяются потребностями времени и задачами литературы в целом (например, усиление романтической тенденции в литературе периода Великой Отечественной войны), конкретным замыслом данного произведения («Сказки об Италии» и «Городок Окуров» М. Горького), авторскими пристрастиями (А. Довженко, Ю. Яновский). А чаще всего — целым комплексом причин. Социалистический реализм и «социалистический романтизм» художественно равноправны и суверенны, но поскольку по своей эстетической природе именно социалистический реализм наиболее близок к гносеологической и социологической основе социалистического искусства, наиболее полно и последовательно выражает ее, ему по праву принадлежит и будет принадлежать ведущая эстетическая роль в социалистическом искусстве. Границы между социалистическим реализмом и «социалистическим романтизмом» в новом искусстве подвижны и относительны. Возможен переход от одного метода к другому в зависимости от целей писателя и т. д., при этом именно социалистический реализм является основным методом в социалистическом искусстве, и «социалистический романтизм» как бы соподчинен ему. Прежде всего отступление от философско-гносеологических или социологических основ нового искусства выводит и реалиста и романтика за его достаточно широкие, но и достаточно определенные границы.

В главе «Литературные взаимосвязи» автор рассматривает содержание проблемы взаимодействия, взаимовлияния литератур и намечает пути ее дальнейшего исследования. А. И. Овчаренко показывает, что эта проблема не может сводиться только к овладению художественным опытом, к восприятию и совершенствованию мастерства и к творческому развитию накопленных достижений. В связи с этим он убедительно и остроумно критикует упрощенное понимание некоторыми исследователями вопроса о «горьковском влиянии» на многонациональную советскую литературу. Автор книги справедливо утверждает, что писатели «... учатся друг у друга и не могут не учиться не только для того, чтобы усваивать и успешнее совершенствовать то, что завоевано усилиями многих, но для того, чтобы сделать новый

lib.pushkinskijdom.ru

шаг вперед, сделать свое открытие действительности, найти свой угол зрения на нее, сказать о ней то, *что* не говорилось до сих пор и так, *как* не говорилось до сих пор...» (стр. 250). Социалистический реализм — всемирное художественное явление, ибо он представляет собой результат сложного взаимодействия многих художественных сил прошлого и настоящего, но этот синтез происходит на его собственной и прочной эстетической основе.

А. И. Овчаренко показывает, какую небывалую идеологическую и политическую остроту приобрели сейчас споры о национальном и интернациональном в жизни и в искусстве, посвящая этой проблеме специальную главу в своей книге. Для подлинных интернационалистов, подчеркивает автор, важно и то, что отличает одну литературу от другой, и то, что их сближает. «Интернационализация культуры, сближение на основе коммунистической идейности, как показывает развитие наших литератур, не мешает проявлению их индивидуальной неповторимости, все более пышному расцвету национального начала в них» (стр. 253). При этом, по мнению исследователя, единая общечеловеческая культура складывается из лучших, прогрессивных, демократических революционных элементов всех национальных литератур, их обновления, творческой переработки, взаимообогащения, гармонизации в процессе сложного и очень длительного развития. Для автора книги равно неприемлемы и «национальный герметизм», и «национальный нигилизм». Анализируя творчество Л. Довженко, исследователь приходит к выводу, что оно являет собою одно из самых блестящих конкретных решений проблемы национального и интернационального в современном искусстве, что для социалистического реализма эта проблема имеет основополагающее значение. «...Национальное в лучших его проявлениях, — пишет автор, — это то, что взаимно обогащает народы разных стран, сближает их, позволяет увидеть красоту и своеобразие друг друга, объединяет их усилия в решительном противостоянии всем силам зла» (стр. 274—275).

В завершающей работу главе «Основная функция литературоведения» А. И. Овчаренко подчеркивает, что при синтетическом изучении истории и теории литературы, выявлении и формулировании основных закономерностей художественного развития человечества, выдвижении на этой основе смелых и увлекательных гипотез, которые помогали бы широко раздвигать перед художниками новые горизонты, вопросы методологии литературоведения приобретают первостепенное значение. Необходимо вести борьбу с методологическим эклектизмом, при котором исчезает грань между марксизмом и культурно-историческим подходом к изучению литературы. Вместе с тем, когда новое литературоведение уже утвердилось, «мы можем и должны, — считает автор, — вернуться к истории нашей науки, всесторонне исследовать и филологическую, и историко-культурную, и сравнительно-историческую, и психологическую, и формальную, и вульгарно-социологическую школы, чтобы объективно оценить все их плюсы и минусы и показать, что марксистское литературоведение представляет собой более высокий этап по сравнению с ними и, творчески вбирая все частные их достижения, делает это не ценою методологических уступок, а, напротив, благодаря подлинной научности всех своих принципов» (стр. 300—301).

Решительно выступает А. И. Овчаренко против недооценки и упрощения социологического принципа при исследовании генезиса, природы, закономерностей развития и функций художественной литературы. Этот принцип особенно уместен и плодотворен для изучения социалистического реализма — явления, по самой сути своей органично связанного с социологией и политикой. Поэтому тенденция к деполитизации искусства, проявляющаяся среди некоторых молодых критиков, рассматривающих искусство как совершенно автономную область, живущую по законам, абсолютно отличным от законов, которыми живет общество в целом, особенно нетерпима по отношению к социалистическому реализму.

А. И. Овчаренко убедительно критикует формализм и субъективизм, которые господствуют в современном буржуазном литературоведении, по существу отрицающем научный метод в изучении литературы. Характерно, что в крайнем своем выражении современный буржуазный формализм совершенно абстрагируется от реального, живого человека и в самом искусстве, и в науке о нем.

Автор книги подчеркивает, что марксистская наука должна стремиться к решению наиболее сложных вопросов теории и практики художественного творчества. Одним из них он считает вопрос о соотношении реализма с материализмом. Исследователь справедливо выступает против отождествления этих понятий, обращаясь к творчеству Л. Толстого и Достоевского (стр. 292—293), вместе с тем сам автор не дает достаточно четкого ответа на поставленный вопрос. Очевидно, и в этом случае целесообразно внутренне дифференцировать понятия материализма и реализма.

Энгельс показал, что «основной вопрос в философии» состоит из двух, хотя и тесно связанных, но не тождественных вопросов. Во-первых, что считать основным началом в мире: природу или дух. Во-вторых, существует ли мир вне и независимо от человеческого сознания, а также способно ли это сознание верно познавать действительный мир. Для реализма, как и для искусства вообще, решающее значение имеет вторая сторона главного философского вопроса. Основа

lib.pushkinskijdom.ru

реализма в искусстве — не столько собственно материализм («что именно считает художник первичным в мире: дух или материю»), а прежде всего признание писателем материального, объективного существования мира вне и независимо от его собственного сознания, что в принципе позволяет писателю давать объективно верное отражение реального мира в своем творчестве. Как уже говорилось, именно это и составляет философско-гносеологическую почву реализма в литературе.

«Особенно напряженные поиски, споры, столкновения мнений в наше время, — пишет А. И. Овчаренко, — происходят в области комплексного изучения истории и теории социалистического искусства, социалистического реализма, его генезиса, новаторства советских литератур, их взаимодействия, диалектического соотношения в них интернационального и национального начал, наконец, их принципиальной несовместимости с проявлениями литературного декаданса. Если марксистскому литературоведению удастся соединить конкретное исследование социалистического искусства, социалистического реализма с историческим и теоретическим обобщением закономерностей художественного развития человечества, будет нанесен сокрушительный удар по всем концепциям буржуазного литературоведения» (стр. 312). Существенным вкладом в решение этой важнейшей задачи является книга самого А. И. Овчаренко «Социалистический реализм и современный литературный процесс».

В. А. КОВАЛЕВ

МОНОГРАФИЯ ОБ АЛЕКСЕЕ ТОЛСТОМ *

Русистика в ГДР получила в последние годы большое развитие. Этот знаменательный процесс вызван не только потребностями науки о литературе, самой логикой прогресса современной немецкой филологии, но и более общими причинами общественно-политического свойства, коренящимися в глубоких чувствах дружбы и братства, объединяющих и сближающих народы Советского Союза и ГДР.

Особенное внимание уделяется в ГДР изучению и пропаганде советской литературы. Во всех университетах и педагогических институтах, а также в Академии наук в Берлине работают коллективы русистов, ведущие обширную исследовательскую работу в области русской советской литературы. Выпущено несколько тематических сборников, монографии об отдельных писателях, ряд пособий по истории советской литературы для студентов филологических факультетов и учителей. Создается фундаментальная история советской литературы в двух томах. Систематически проводятся симпозиумы по проблемам социалистического реализма, конференции, посвященные творчеству крупных художников — Шолохова, Федина; готовится конференция о Леонове. Русисты ГДР занимают боевую, активную позицию в борьбе с буржуазной славистикой, как известно, дающей зачастую совершенно извращенное истолкование проблем советской литературы и ее истории. Последовательно разоблачают они антинаучные измышления о советской литературе в трудах славистов ФРГ.

Среди немецких славистов сформировались серьезные знатоки творчества К. Федина, А. Толстого, Л. Леонова и других писателей социалистического реализма. К числу этих ученых принадлежит автор рецензируемой книги Гарри Юнгер, ныне руководитель секции литературы и искусства в Иенском университете.

Еще в конце 50-х — начале 60-х годов Гарри Юнгер опубликовал свои первые работы об Алексее Толстом (творчество 20-х годов). Тогда, в сущности, и была заложена основа рецензируемой монографии. Гарри Юнгеру удалось найти в архивах новые материалы, что позволило ему уточнить творческий замысел романа «Восемнадцатый год», подчеркнуть сознательное стремление писателя воплотить в образе инженера Гарина черты нарождающейся фашистской идеологии, проследить творческую историю ряда толстовских произведений 20-х годов. Гарри Юнгер сумел отыскать некоторые русские и иностранные книжные источники, использованные писателем. Привлекли внимание в работах Г. Юнгера и новые аспекты в исследовании идейно-творческой эволюции А. Толстого, в частности более точное, документированное определение существа политических шатаний и ошибок писателя в годы гражданской войны, выявление философских основ художественного творчества писателя, указание на связь А. Толстого с идейной борьбой на Западе (например, полемика с Шпенглером); удачны и попытки исследователя проникнуть в «тайны» художнической индивидуальности А. Толстого. Г. Юнгер критически подошел к некоторым утвердившимся в литературоведении

---

* Harri Jünger. Alexej Tolstoi. Erkenntnis und Gestaltung. Akademie-Verlag, Berlin, 1969, 127 S.

lib.pushkinskijdom.ru

заключениям и выводам о творчестве А. Толстого. Так, оценивая роман «Восемнадцатый год», исследователи обычно сходились на том, что этот роман якобы страдает «серьезными недостатками» (взгляд на революцию как на стихийный взрыв, непонимание руководящей роли партии; «пессимистическая концовка» романа, «противоречащая» замыслу трилогии; пропуск в цепи изображенных событий 1918 года обороны Царицына). Г. Юнгер убедительно показал, что эти точки зрения, выраженные в свое время А. Старчаковым, В. Щербиной и комментаторами полного собрания сочинений А. Толстого, нуждаются в пересмотре и уточнении.

Интересны соображения Г. Юнгера, касающиеся мастерства А. Толстого в раскрытии чувства любви. Если Б. Брайнина видела в изображении любви у Толстого одну лишь «положительную сторону» (продолжение традиций русской классической литературы), а К. Чуковский подчеркивал лишь «отрицательную сторону» (влияние на писателя декадентско-модернистских концепций), то Г. Юнгер противопоставил им свой взгляд на эту проблему, показав, что Толстой, отвергая декадентскую трактовку чувства любви и обогащая наметившееся уже в его раннем творчестве «здоровое» отношение к этому чувству, идет к новому пониманию любви и связи ее с духовным богатством и общественным поведением человека; герои трилогии «Хождение по мукам» проходят свой путь к вновь обретенной любви. Есть новое и в оценке рассказа «Гадюка». Обычно в этом рассказе критики отмечали тему борьбы с мещанством, между тем как это произведение, кроме того, насыщено утверждающим пафосом и ярко раскрывает романтику гражданской войны и духовную красоту рядовых людей из народа — героев гражданской войны. В этом же плане Г. Юнгер сделал коррективы к характеристикам образа Телегина, в котором он видит не просто традиционный образ «перестраивающегося интеллигента», но один из самых ярких образов положительных героев советской литературы, показанный подлинно реалистически, т. е. в развитии.

Достоинством первых исследований Г. Юнгера было стремление рассматривать литературу в связи с процессами классовой борьбы и своеобразием исторической обстановки, видеть противоречия в его творчестве; в них прослежено постепенное утверждение А. Толстого на позициях социалистического реализма. Стремясь дать более четкое представление об эволюции художественной системы писателя, Г. Юнгер сопоставил А. Толстого с писателями-современниками (Л. Леоновым, М. Шолоховым, М. Горьким, А. Серафимовичем, И. Эренбургом и другими).

Рецензируемая монография Г. Юнгера охватывает творчество А. Толстого в целом. В ней дана развернутая концепция творческого пути писателя, идей и образов его произведений.

В обстоятельном «Введении» четко определяются позиции исследователя-марксиста, противопоставленные ненаучной субъективистской и эстетской методологии буржуазных интерпретаторов русской и советской литературы в Западной Германии, Швейцарии, Голландии и других капиталистических странах. В центре исследования — вопросы «о влиянии изменяющейся общественной практики на мировоззрение и творчество писателя», «о непосредственном воздействии мировоззренческой сферы на художественное творчество», «о роли различного рода теоретических представлений и идей в деятельности писателя» (стр. XI). При этом автор ставит своей целью учитывать всю сложность писательской эволюции, быть предельно точным в определении черт рождающегося нового в художественном методе и жанрах творчества А. Толстого. Произведения одного из выдающихся советских писателей Г. Юнгер рассматривает как яркое свидетельство идейного богатства, художественной многогранности и новаторства советской литературы. На примере А. Толстого ученый показывает значение опыта советской литературы для развития немецкой социалистической национальной культуры.

Главы книги имеют следующие названия: «Русское освободительное движение и раннее творчество А. Н. Толстого», «Великая Октябрьская социалистическая революция и „хождение по мукам“ писателя А. Н. Толстого», «Советская действительность и путь Толстого к социалистическому реализму», «А. Н. Толстой как художник социалистического реализма». Как видно из этой структуры, автора особенно интересуют проблемы генезиса явлений искусства, взаимозависимость между развитием мировоззрения, художническим познанием смысла и характера современной революционной эпохи, с одной стороны, и логикой художественного развития писателя, с другой.

Изложение ведется в строгой логической манере, каждая глава начинается разделом «Постановка вопроса», в котором дается формулирование проблемы и указываются пути ее решения.

Вначале Г. Юнгер останавливается на дореволюционном творчестве писателя, обращая внимание на наличие в нем острых противоречий и стараясь проследить их развитие от начала века до 1917 года. Генезис реализма раннего Толстого он связывает с его гуманистическим мировосприятием, рожденным демократическим воспитанием в семье и жизнью в деревне, а также с непосредственным влиянием революционного подъема в годы первой русской революции на воззрения молодого Толстого. Большую роль в идейном развитии писателя, по мнению Г. Юнгера, сыграло его пребывание в Дрездене в 1916 году, где он был связан с деятель-

lib.pushkinskijdom.ru

ностью «Группы студентов из России», за которой внимательно наблюдала немецкая полиция (приводятся отрывки из полицейских докладов об этой группе). Вот почему Г. Юнгер считает неслучайными следование молодого А. Толстого традициям критического реализма, свойственные ему творческий «иммунитет» к инфекции декадентства и дух оптимизма. Анализируя нарастающий кризис в творчестве А. Толстого середины 10-х годов, Г. Юнгер видит его причины в слабом знании жизни страны и народа и оторванности писателя от прогрессивных сил того времени. Заключение это безусловно правильно, но в обосновании его недостает более детального, пристального рассмотрения пути писателя в канун революции.

Детально рассматривается в монографии деятельность А. Толстого в годы накануне и в период эмиграции. Здесь заслуживает внимания мысль автора о том, что начало существенных перемен в творчестве А. Толстого нужно относить не к моменту возвращения писателя из эмиграции на родину или к октябрю 1917 года, а к несколько более раннему времени, когда А. Толстой как военный журналист непосредственно, на полях сражений первой мировой войны, познакомился с народом, увидел трагический лик войны, ощутил различие интересов солдат и офицеров, нежелание солдат продолжать войну. Сложные переживания писателя этой поры найдут опосредованное отражение в переживаниях и раздумьях его героев-интеллигентов в рассказах конца 10-х годов и — в дальнейшем — в трилогии. Личный опыт широко отразится в его художественном творчестве. Вместе с тем А. Толстой обращается к истории (эпоха Петра I, французская революция), стремясь уяснить общие проблемы, которые его волновали (роль народа в истории, личность и революция и др.).

Г. Юнгер, касаясь причин эмиграции А. Толстого, справедливо указывает на то, что писатель не понял значения Октября, оказался под воздействием антиреволюционных групп, и это побудило его в середине 1918 года оставить Москву и отправиться в занятую белыми Одессу, а затем в Париж. Мне кажется, что здесь можно было бы яснее сказать о том, что этот шаг писателя был связан, в частности, с его ошибочной оценкой Брестского мира. Брестский мир, как указывал В. И. Ленин, обнаружил резкое противоречие между «старым патриотизмом» и интересами социалистической революции. «Старый патриотизм» ставил превыше всего великодержавность, сохранение границ империи, что логически должно было вести к военному столкновению советской власти в 1918 году с империалистической Германией. Большевистская партия указывала, что в интересах сохранения диктатуры пролетариата в Советской России нужно пойти на заключение Брестского мира с кайзеровской Германией, что это даст передышку для укрепления советской власти и Красной Армии и что события в самой Германии неизбежно приведут вскоре к революции и к ликвидации грабительского Брестского мира. Всего этого А. Толстой понять не смог. Брест, судя по всем его высказываниям, его ужаснул, ему показалось, что большевики — против «единой и сильной России», он не понял мудрости политики партии, обеспечивавшей в первую очередь сохранение завоеваний Октября и вместе с тем в ближайшей перспективе — интересы государства, интересы родины. Уже в 1920 году А. Толстой смутно начинает осознавать свою ошибку, когда, после нападения польских панов, он всей душой желает победы Красной Армии. В начале 20-х годов ему становится уже ясным, что любовь к России совместима с признанием революции и большевиков (письмо к Чайковскому). Так уничтожается противоречие между патриотизмом писателя и его отношением к революции, — основная причина его временного отъединения от родины.

Г. Юнгер прослеживает, как А. Толстой постепенно преодолевает отчуждение от революционной родины, изживает свои предубеждения в отношении нового строя. Исследователя интересует процесс познания действительности писателем, сложный путь его «хождения по мукам», влияние глубокой перестройки сознания писателя на его художественное творчество. С этой целью Г. Юнгер подробно анализирует написанные в эмиграции роман «Хождение по мукам» («Сестры»), повести «Детство Никиты» и «Аэлита». А. Толстой в самом творческом процессе вместе со своими героями приходил к новому, более глубокому познанию современности и открывал тем самым для себя как писателя и человека новые возможности. Формировались философские основы творчества А. Толстого, глубокое понимание исторического пути родины, места личности в революции, условий человеческого счастья. Возвращение на родину было закономерным. Г. Юнгер отвергает фальшивые объяснения буржуазной критики относительно «тактического приспособления» писателя к сложившейся в России обстановке.

Переходя к анализу творческой деятельности А. Толстого после возвращения в Советскую Россию, Г. Юнгер устанавливает, что после 1923 года важнейшее противоречие в творчестве писателя — «его безграничная любовь к родине и непонимание революции» (стр. 39) — преодолевается. Писатель вырабатывает новую позицию. Важнейшими проблемами для него становятся: судьбы капиталистической цивилизации, судьба России, вопрос о человеческом счастье. Идут напряженные творческие искания в тематике, в жанрах. А. Толстой выступает как сатирик, как

lib.pushkinskijdom.ru

фантаст, как исторический романист и автор монументального романа-эпопеи. Талант писателя получает многообразное развитие. В центре внимания исследователя — «Гиперболоид инженера Гарина», «Петр I» и трилогия. Эти произведения рождены пытливым изучением новой, советской действительности, глубоким размышлением художника над проблемами XX века.

Здесь Г. Юнгеру удалось сделать много интереснейших наблюдений. Он обратил внимание на антибуржуазную направленность фантастических повестей А. Толстого, делающую понятным тот факт, что буржуазная критика или игнорирует их, или представляет их «бегством в царство фантазии». Заметил он и связь идеи «хождения по мукам» как необходимого для части интеллигенции пути к новому с содержанием ряда произведений А. Толстого дореволюционной поры, когда нарождалась эта идея (правда, еще достаточно абстрактная). Творчество А. Толстого 20-х годов в ряде случаев сопоставляется с западноевропейской литературой — драматургией Г. Бюхнера, К. Чапека, В. Газенклевера, с романом А. Барбюса. Жаль, что таких этюдов в книге мало и они слишком кратки.

В романах «Восемнадцатый год» и «Хлеб» Г. Юнгер усматривает как бы «колебание маятника»: писатель, осознавая, что в первом из них он не сумел дать типический образ рядового коммуниста, во втором романе, впадая в крайность, сосредоточил свои искания на создании исключительной «ключевой фигуры эпохи». Г. Юнгер прямым образом связывает известные требования А. Толстого относительно «монументального реализма» с созданными самим же писателем романами-эпопеями «Хождение по мукам» и «Петр I».

В последнем разделе книги дается характеристика А. Толстого как крупного художника социалистического реализма. Главную заслугу писателя автор книги видит в разработке принципов жанра современного романа-эпопеи. Последний он рассматривает как особый жанр, отличный от традиционного романа (в этом отношении Г. Юнгер близок к точке зрения Л. Ершова, развиваемой в его книге «Русский советский роман» (Л., 1967)). В создании этого жанра Г. Юнгер усматривает одно из величайших достижений советской литературы. Особенности романа-эпопеи исследователь выясняет в сопоставительных характеристиках трех великих произведений — «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Тихого Дона» М. Шолохова и «Хождения по мукам» А. Толстого. Кроме организующей широкой основной идеи, роману-эпопее свойственно раскрытие связи судеб центральных героев с изображаемыми историческими событиями и движением народных масс; вот почему в романе-эпопее появляется «второй герой» — коллективный образ революционной массы. Стройность сложнейшей композиционной структуры, строгое внутреннее единство и цельность многопланового произведения — также черты романа-эпопеи. Г. Юнгер разносторонне показывает мастерство эпического изображения у А. Толстого (подчинение разнохарактерных деталей, сцен, эпизодов целому; роль публицистических вставок; приемы включения исторических лиц в сюжетное развитие; философский элемент в изображении судеб героев и важнейших конфликтов; изменение приемов изображения героев по мере изменения их характеров; различие «стилевой атмосферы» в отдельных частях трилогии, и т. д.). Страницы, посвященные анализу структуры и стиля «Хождения по мукам» и «Петра I», пожалуй, наиболее интересные в книге.

Г. Юнгер обращает внимание на то, что жанр романа-эпопеи — «не признанный» буржуазным литературоведением жанр. И недаром: ведь в романе-эпопее раскрывается современная эпоха в ее главных противоречиях и главных движущих силах. Автор романа-эпопеи «должен охарактеризовать эпоху империализма как исторически отжившую, а социализм — как закономерное явление» (стр. 103).

Книга Г. Юнгера — итог почти пятнадцатилетней работы автора — является заметным вкладом в толстовскую историографию. Хочется от души приветствовать появление в ГДР столь интересной и солидной монографии об одном из крупных советских писателей.

А. Л. ГРИГОРЬЕВ

НЕМЕЦКАЯ КНИГА О ДРАМАХ И ТЕАТРЕ ГОРЬКОГО *

Книга о драмах и театре Горького возникла на почве плодотворного сотрудничества между горьковедением в СССР и ГДР. Половину в ней составляют переводы отдельных глав из исследований известных советских литературоведов — Б. В. Михайловского, И. И. Юзовского и Б. А. Бялика. Извлечения из их работ

---

* Maxim Gorki. Drama und Theater. Herausgegeben von Ilse Stauche. Henschelverlag, Berlin, 1968, 466, 26 S.

lib.pushkinskijdom.ru

в целом дают законченное представление о вкладе Горького в мировую драматургию. Вторая часть книги включает обширное исследование ее составительницы Ильзе Штаухе «Драмы Горького в Германии» и разнообразный справочный материал, в том числе хронику горьковских спектаклей в Германии за время с 1902 по 1967 год.[1]

Для советского читателя в немецкой части книги содержится немало нового.

Об успехе пьес Горького в Германии начала XX века у нас писали не раз, и хорошо известно, как способствовала мировой славе писателя знаменитая постановка драмы «На дне» в театре Макса Рейнгардта в 1903 году. Однако судить об этом успехе приходилось главным образом по неполным и часто очень односторонним русским газетным откликам того времени. Теперь благодаря исследованию Ильзе Штаухе сценическая история горьковских пьес в Германии освещена со значительной полнотою.

Драмы Горького, как показывает исследовательница, сыграли исключительно важную роль в Германии. Отвечая на разных этапах ее исторического развития назревшим потребностям ее культурной жизни, лучшие горьковские спектакли стали выражением больших и волнующих идейных и художественных исканий передовой немецкой общественности. Они несли в себе антибуржуазный гуманистический протест на сценах немецких театров в империалистической Германии начала века; их революционный смысл еще полнее раскрылся в постановках послеоктябрьской эпохи, и, наконец, после разгрома фашизма они стали важнейшей составной частью культурной революции в ГДР.

Излагая историю освоения драматургии Горького на немецкой сцене, Ильзе Штаухе выясняет интересное обстоятельство, касающееся постановки «Ночлежки» («На дне») в театре Макса Рейнгардта. Оказывается, спектакль был поставлен не самим Рейнгардтом, а рано умершим талантливым режиссером Рихардом Валентином, исполнявшим в нем роль Сатина. Как и Макс Рейнгардт, Рихард Валентин раньше играл у Отто Брама. Людям большой творческой индивидуальности — ему и Рейнгардту — вместе оказалось тесно, и вскоре Рихард Валентин перешел в венский Свободный народный театр.

Рихард Валентин сочувствовал революционному движению в России. Он был сторонником художественного реализма, и, как доказывает Ильзе Штаухе, благодаря его режиссуре и личному участию в спектакле «Ночлежка» получила истинно горьковское звучание. Интересные соображения исследовательницы, вероятно, станут еще убедительнее после публикации режиссерского плана Рихарда Валентина, сохранившегося у его сына, тоже известного постановщика горьковских пьес, видного театрального деятеля ГДР, профессора Макса Валентина. О Рихарде Валентине как создателе постановки «Ночлежки» есть и воспоминания современников.

Наибольшее внимание в работе Ильзе Штаухе уделено судьбе горьковского драматического наследия в театральной жизни ГДР. Здесь она опирается не только на тщательно собранные материалы, но и на свое непосредственное общение с некоторыми из ведущих деятелей современного немецкого театра. Приводимые ею данные еще раз убеждают в подлинно мировом значении наследия великого писателя.

Как выясняется в книге, в годы после разгрома фашизма и окончания войны, в условиях начавшейся культурной революции в восточной части Германии пьесы Горького заняли одно из главных мест в репертуаре немецких театров. Новых пьес еще не было, и горьковские драмы были восприняты как актуальные произведения, восстанавливающие веру в человека; они выводили из состояния подавленности и духовной летаргии. На немецкой сцене вновь появились «Мещане», «На дне» и «Враги». Впервые были поставлены неизвестные раньше в Германии драмы Горького, среди них «Егор Булычев и другие» и «Васса Железнова». Любопытно, что после контрреволюционного путча в ГДР, организованного извне в 1953 году, как злободневный спектакль на немецкой сцене ставилась драма «Сомов и другие»: ее антифашистская направленность оказалась воспринятой как самый непосредственный отклик на события немецкой жизни.

Значение горьковских драм для современного театра в ГДР трудно переоценить; их постановки опираются на освоение опыта советского театра и стимулируют разработку метода социалистического реализма на сцене. За Станиславским во многом следует один из ведущих режиссеров ГДР Вольфганг Хейнз. Из творческой переработки опыта театра Е. Вахтангова исходят немецкие постановщики драмы «Егор Булычев и другие».

«Егор Булычев и другие» входит в число наиболее популярных спектаклей. Центральная тема пьесы — тема крушения старого и рождения нового мира встречает у зрителей живейший отклик. Ильзе Штаухе внимательно анализирует две наиболее интересные постановки этой пьесы: одну — Ганса Юнгбауера, с Вилли Клей

[1] Хроника, составленная И. Штаухе и Э. Хердер, включает сведения о постановке той или иной пьесы в определенном театре, ее премьере и последнем спектакле, о числе состоявшихся спектаклей, об исполнителях ролей и режиссере.

lib.pushkinskijdom.ru

нау в главной роли (1952), и другую – Макса Валентина, в которой роль Булычева исполнял Альберт Хеттерле (1962). Именно эту постановку исследовательница признает одним из крупнейших достижений социалистического реализма на немецкой сцене. Альберт Хеттерле, как показывает Ильзе Штаухе, удивительно удачно передает жизненную энергию Булычева, его запоздалое осознание себя человеком «не с той улицы» и переживаемое им ощущение смерти, крушения старого мира. Судя по фотографиям (книга богато иллюстрирована), артисту в самом деле удалось создать образ, полный большого внутреннего значения. Его Булычев очень симпатичен, в его облике выражены напряженные искания истины, и только не совсем верится в его недавнее темное купеческое прошлое.

Вершиной горьковской драматургии Ильзе Штаухе признает цикл «... и другие». С такой формулировкой трудно согласиться: не цикл как таковой, тем более незаконченный, а «Егор Булычев и другие» — вот вершина драматического творчества Горького. Нельзя недооценивать и вторую редакцию пьесы «Васса Железнова», неоднократно ставившуюся в ГДР. Она была поставлена и Берлинским ансамблем в 1949—1951 годах. К сожалению, постановку «Вассы Железновой» на сцене Берлинского ансамбля Ильзе Штаухе не анализирует, и это лишает ее возможности показать все многообразие форм социалистического реализма в сценическом воплощении пьес Горького на немецкой сцене. Однако некоторая неполнота работы искупается обстоятельностью других разделов.

Книга, составленная Ильзе Штаухе, интересна как для немецкого, так и для советского читателя. Включенные в нее главы из советских исследований раскрывают мировое значение драматургии Горького, а ее немецкий раздел на конкретном материале подтверждает, что горьковское наследие действительно является неотъемлемой частью современной мировой культуры.

Н. Н. МОСТОВСКАЯ

НОВАЯ БИБЛИОГРАФИЯ О ТУРГЕНЕВЕ*

К 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева Орловская областная библиотека им. Н. К. Крупской выпустила в свет библиографический указатель, предназначенный для научных работников, преподавателей институтов, краеведов, а также для широких кругов литературной общественности, интересующейся творчеством Тургенева, его связями с родным краем. Рецензируемый труд, составленный Б. В. Богдановым, Г. М. Шевелевой, С. А. Лурье, под редакцией И. И. Самодуровой и Б. В. Богданова, является первым опытом краеведческой литературной библиографии о Тургеневе.

Библиографические справочники этого типа, посвященные русским классическим и советским писателям, немногочисленны. В большинстве случаев они выполняют роль приложений к литературоведческим исследованиям, входят в состав библиографических памяток (см., например: Т. С. Тихомирова. М. Е. Салтыков-Щедрин в Рязани в 1858—1860 гг., Рязань, 1956, 16 стр.), критико-библиографических обзоров (см.: Л. П. Громов. А. П. Чехов в дореволюционной периодике Дона. Ростов н/Д, 1948, 92 стр.). Редким исключением являются специальные справочные пособия типа «Н. Г. Чернышевский в вилюйской ссылке» (Библиографический указатель, составленный Н. Н. Грибановским. Якутск, 1947, 75 стр.), «Горький в Самаре 1895—1896 гг.» (Указатель литературы. Куйбышев, 1957, 36 стр.), «М. Горький в нижегородской-горьковской печати. 1893—1958» (Библиографический указатель. Горький, 1960, 416 стр.). К последним можно отнести и новую библиографию о Тургеневе.

Орел, родина Тургенева, с которой писатель был кровно связан на протяжении всего своего сложного творческого пути, стал, как справедливо отметили составители, одним из важнейших центров тургеневедения в стране. Это обстоятельство придает особый интерес справочнику о Тургеневе и Орловском крае и делает его ценным дополнением существующей тургеневианы.

Материалы, тщательно учтенные в указателе, распределяются в основном по двум разделам: «Тургенев и родной край» и «Тургенев в местной печати». В первом из них составителями зарегистрированы все произведения Тургенева, в которых самым различным образом, начиная от картин родной природы до реальных прототипов и изображения жизни и быта Спасского, проявляется органическая связь писателя с Орловским краем.

---

* Тургенев и Орловский край. Библиографический указатель. Орел, 1968, 248 стр. (Орловская областная библиотека им. Н. К. Крупской).

lib.pushkinskijdom.ru

Так же полно отобраны многочисленные письма Тургенева, в которых отразились любовь писателя к родным местам, раздумья о судьбах родины, творческие планы, связанные с пребыванием в Спасском, встречи с современниками на Орловщине, забота о спасских крестьянах и т. д.

В первый же раздел указателя включена мемуарная литература, литературно-критические статьи и исследования, посвященные избранной составителями теме. Большой интерес представляют материалы, систематизированные под рубриками «Памятные места» («Спасское-Лутовиново», «Музей Тургенева в Орле») и «Память о Тургеневе в Орле».

Одним из бесспорных достоинств библиографического указателя является то, что в нем впервые с максимальной полнотой зарегистрирована литература о Тургеневе в орловской печати (1860—1967 годы). Второй раздел библиографии, включающий в себя 1389 номеров, вводит в научный оборот много новых и забытых материалов о Тургеневе. Подчас они малоизвестны не только широкому читателю, но и литературоведам. Полно представленные во втором разделе публикации «Орловского вестника», газеты просветительского направления, создание которой Тургенев горячо поддержал, опубликовав в ней в 1876 году отрывок из романа «Новь», служат богатейшим источником для изучения творческой биографии писателя. Многочисленные статьи, заметки и исследования современных орловских тургеневедов, зафиксированные в этом разделе, существенно дополняют библиографию литературы о Тургеневе.

Заслуживает внимания вступительная статья, написанная Б. В. Богдановым; она вводит читателя в круг вопросов, связанных с темой «Тургенев и Орловский край». Интересные сведения для биографии писателя содержатся в приложении, составленном В. Шапочкой, — «Перечень документов Госархива Орловской области о И. С. Тургеневе». Справочный аппарат библиографии (именной и предметно-тематические указатели, указатель произведений и писем Тургенева) и система отсылок помогают читателю ориентироваться в многообразной рубрикации материала. Список просмотренных de visu периодических изданий, дореволюционных и советских, а также перечень использованных источников свидетельствуют об огромной и кропотливой работе, проделанной составителями с большой тщательностью и любовью.

Однако при всей безусловной ценности рецензируемого труда в нем есть некоторые недочеты. Вызывает возражение излишне дробная композиция первого раздела «Тургенев и родной край». Не кажется вполне оправданным дважды повторяющийся раздел «Критика и литературоведение» (на стр. 64 и стр. 82). В одном случае он относится к теме «Орловский край в творчестве Тургенева», в другом — к «Биографическим материалам» на эту же тему. Едва ли возможно отделить литературоведческие работы, в которых речь шла бы лишь об орловских впечатлениях в творчестве Тургенева, от исследований, посвященных только пребыванию писателя в Орле, в Спасском, связям Тургенева с родными местами и т. д. Подчас содержание аннотаций подтверждает искусственность этого деления. См., например, статью П. Калецкого «О реализме Тургенева» (№ 580), зарегистрированную под рубрикой «Литературоведение», относящейся к теме «Орловский край в творчестве Тургенева», и работы Н. Анциферова (№ 656), Н. М. Гутьяра (№ 679), расположенные в другом подразделе «Литературоведения», подчиненном «Биографическим материалам». В аннотации к первой из них (№ 580) отмечено: «Отражение орловской действительности в произведениях Тургенева. Прототипы героев Тургенева» и т. д. В аннотациях к двум последним, кроме биографических данных, также сообщается: «...Природа и люди Орловщины в творчестве Тургенева...» (№ 656) или «...Литературная работа... „Записки охотника“...» (№ 679).

Было бы рациональнее сконцентрировать все литературно-критические и литературоведческие статьи и книги первой части справочника в одном месте, что сделало бы этот подотдел более компактным и удобным для пользования. Заметим, кстати, что едва ли правомерно начинать «Литературоведение» с «Литературных воспоминаний» П. В. Анненкова (№№ 654, 655), место которым, очевидно, в мемуарной литературе.

Обилие тематических рубрик влечет за собой неизбежное дублирование материала. Так, например, публикация Н. С. Лескова «Тургеневский бережок. (Письмо в редакцию)» повторяется в библиографии четыре раза (см. №№ 615, 847, 1098, 1717). Книга И. Ф. Рынды «Черты из жизни Ивана Сергеевича Тургенева» также зарегистрирована четыре раза (№№ 635, 742, 772, 1168). Большинство работ фиксируется не менее двух раз (см. №№ 598 и 1905, 602 и 1191, 609 и 1216, 636 и 1200 и т. д.). Излишней повторяемости одних и тех же источников можно было бы избежать, поскольку в справочнике есть предметно-тематический указатель. Круг тем последнего достаточно разнообразен, но отобранная составителями литература позволяет его расширить и выделить, например, тему «Тургенев в изобразительном искусстве».

Остается не совсем ясным, почему в рубриках «Воспоминания» и «Литературоведение» (раздел «Тургенев и родной край») составители отказались от хронологического принципа, характерного для всего библиографического справочника в целом. Это повлекло за собой ряд неточностей и пропусков. В названных выше

lib.pushkinskijdom.ru

двух рубриках зарегистрировано значительное количество литературы о Тургеневе, перепечатывавшейся не менее двух раз (№№ 606, 615, 620, 624 и др.). Было бы желательно соотнести содержание первых публикаций текстов с более поздними перепечатками, что особенно важно при составлении тематических указателей. Например, под № 628 значится: «Половцев А. В. Воспоминания об И. С. Тургеневе. „Царь-колокол". Иллюстрированный всеобщий календарь на 1887 год. М., 1886, стр. 76—80. См. также: „СПб. ведомости", 1876, 29 июля». Следовало бы добавить, что в воспоминаниях, напечатанных в «С.-Петербургских ведомостях» под заглавием «У Ивана Сергеевича Тургенева», опубликованы интересные сведения о романе «Новь», над которым работал тогда Тургенев в Спасском. Эти страницы не были включены А. В. Половцевым в его «Воспоминания» 1886 года, так как они вызвали в свое время острую полемику вокруг «Нови» до публикации романа. Впервые «Воспоминания» А. В. Половцева появились в «Новом времени» (1883, № 2731, 5 октября).

Также не вполне тождественны «Воспоминания» В. Рольстона (№ 632), опубликованные в книге «Иностранная критика о Тургеневе» (СПб., 1884) и в «Орловском вестнике» (1883, 16 сентября). В «Орловском вестнике» помещен краткий отклик без подписи на «Воспоминания Рольстона о Тургеневе», вышедшие в свет в «Athenaeum», и приведены выдержки из них. В книге же «Иностранная критика о Тургеневе» эти воспоминания перепечатаны более полно. Это касается и «орловской» темы. Например, в книге содержатся интересные воспоминания Рольстона о библиотеке Тургенева в Спасском. Эти сведения, к сожалению, отсутствуют в аннотации.

Указатель аннотирован, и это является его достоинством. В основном аннотации составлены продуманно и отражают содержание источников. Но не всегда удачны аннотации к письмам Тургенева. Например, под №№ 241—245, 250—307, 321—322, 324, 326 и др. однообразно повторяется формулировка «Хозяйственные дела», тогда как из этих писем Тургенева можно извлечь более конкретные сведения о Спасском.

Неудачными представляются и такие аннотации к письмам П. В. Анненкову (№ 361), Г. Флоберу (№ 362), как «любовь к Родине. Парк в Спасском». Действительно, в этих письмах Тургенев поэтически воссоздает картины родной природы, прелесть «орловских старых садов», аллей «старого деревенского сада, полного сельских ароматов, земляники, птиц, дремлющих лучей солнца и теней...» Но и многие другие письма (№№ 363—367, 385 и др.), посвященные хлопотам писателя по устройству школы, богадельни, заботам о крестьянах Спасского и т. п., также проникнуты любовью к родному краю. Вряд ли есть необходимость специально выделять в двух письмах тему «любовь к Родине», звучащую почти во всем эпистолярном наследии писателя.

Несмотря на то, что составители собрали огромную литературу, в справочнике есть, хотя и немногочисленные, пропуски. Отметим некоторые из них. Досадно, что в библиографии не использованы историко-литературные комментарии исследовательского характера к отдельным произведениям Тургенева в академическом полном собрании сочинений. Во многих из них содержится «орловский» материал, имеющий прямое отношение к теме указателя. В первом его разделе следовало бы учесть: комментарии к «Запискам охотника», написанные А. Л. Гришуниным, Л. М. Долотовой, Л. Н. Смирновой (т. IV, 1963), комментарии Л. Н. Назаровой к «Собственной господской конторе» и к «Плану романа „Два поколения"» (т. VI, 1963); главу «Реальные и бытовые источники „Дворянского гнезда"» из примечаний Т. П. Голованової к «Дворянскому гнезду» (т. VII, 1964); примечания Л. М. Лотман к «Странной истории» и к «Степному королю Лиру» (т. X, 1965).

Было бы полезно включить в указатель статью Н. С. Лескова «Русские общественные заметки» (Н. С. Лесков, Собрание сочинений, т. X, Гослитиздат, М., 1958), содержащую интересные сведения о реальной основе рассказа Тургенева «Странная история», связанного с орловскими преданиями.

Отдел «Литературоведение» первой части библиографии можно было бы пополнить статьей Н. М. Чернова «Руцын и Рудин» и публикацией Е. М. Хмелевской писем И. П. Борисова к Тургеневу (Тургеневский сборник, вып. III. Изд. «Наука», М.—Л., 1967). Читатель найдет в них материал о связях Тургенева с Орловским краем. Под № 609 зарегистрированы «Воспоминания Н. Златовратского о И. С. Тургеневе, М. Е. Салтыкове и В. М. Гаршине», опубликованные в «Орловском вестнике» (1897, 10 июня). Они вошли также в книгу «Н. Н. Златовратский. Воспоминания» (М., Гослитиздат, 1956, стр. 303—316), которую следовало бы учесть составителям.

Высказанные нами критические замечания не снижают, однако, значения ценного и интересного библиографического труда, необходимого как тургеневедам, преподавателям литературы, краеведам, так и читателям, для которых дороги имя Тургенева и орловские места, с ним связанные.

lib.pushkinskijdom.ru

ФЕДОР ЯКОВЛЕВИЧ ПРИЙМА

(к 60-летию со дня рождения)

Круг литературоведческих интересов известного ученого Ф. Я. Приймы исключительно обширен — он крупный специалист в области русской литературы XIX века, знаток западноевропейских связей русской литературы, он проявляет постоянный интерес к проблемам истории литературы древней Руси и XVIII века.

Величайший памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» в течение многих лет привлекает творческое внимание Ф. Я. Приймы. В сборнике «Слово о полку Игореве» (1950) было опубликовано исследование Ф. Я. Приймы «„Слово о полку Игореве“ в научной и художественной мысли первой четверти XIX века». В нескольких томах «Трудов Отдела древнерусской литературы» и в других изданиях он публикует статьи, в которых привлекает новые материалы о ранних исследователях «Слова» (А. Н. Оленин, Зориан Доленга-Ходаковский, Р. Ф. Тимковский), о первом владельце сборника Иоиле Прецницком (Быковском), о южнославянских параллелях к «Слову о полку Игореве». В работе «К спорам об открытии „Слова о полку Игореве“», изданной в сборнике, посвященном Н. К. Пиксанову, Ф. Я. Прийма приводит новые данные о составе библиотеки архимандрита Спасо-Ярославского монастыря. Глубина историко-литературного анализа делает эти работы важным достоянием советского литературоведения.

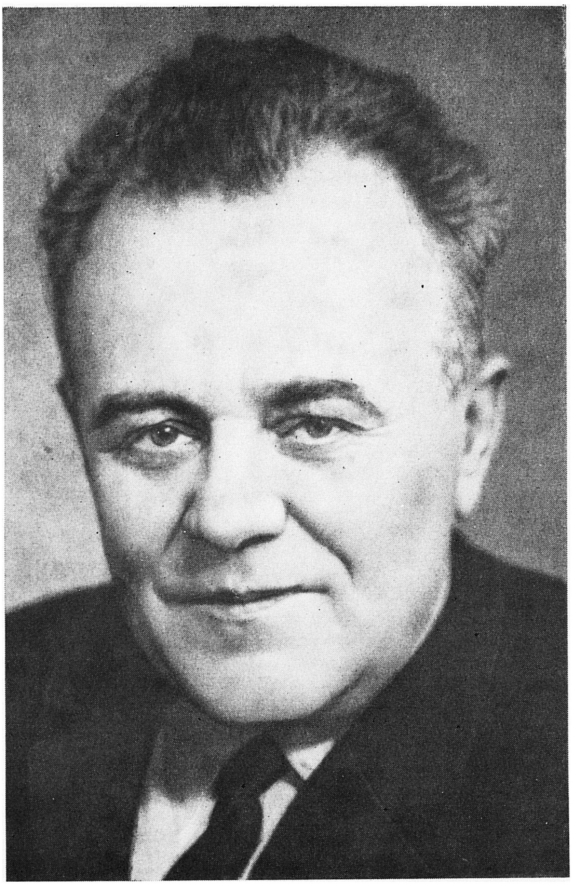
Появившаяся в 1956 году вступительная статья Ф. Я. Приймы к собранию сочинений Антиоха Кантемира в большой серии «Библиотеки поэта» выходит далеко за рамки статьи вводного характера. В талантливом исследовании по-новому освещаются многие стороны литературной деятельности замечательного сатирика начала XVIII века, впервые прослеживается связь его творчества с русским фольклором, что позволяет поставить новые проблемы в изучении Кантемира.

Значительное место в трудах Ф. Я. Приймы занимает вопрос о связях русской и западноевропейских литератур. Уже в ранней работе «Лев Толстой и Эмиль Золя» (1946) намечаются основные аспекты рассмотрения этой проблемы. В последующие годы Ф. Я. Приймой написан ряд работ, которые стали важной вехой в творчестве литературоведа. Здесь в первую очередь следует назвать статьи «Георг Форстер — переводчик Ломоносова», «Ломоносов и „История Российской империи при Петре Великом“ Вольтера», «Ксавье Мармье и русская литература», «Лев Толстой и Альфонс Доде», «Новые данные о „Записках охотника“ Тургенева во французской литературе», «Степняк-Кравчинский и Бернард Шоу». Опубликованные в различных научных изданиях, эти статьи и разыскания Ф. Я. Приймы, составляющие единый и цельный цикл, пользуются заслуженным признанием в советской и зарубежной науке.

Но наиболее ярко исследовательский талант Ф. Я. Приймы проявился в области изучения литературных связей двух братских народов, русского и украинского. Среди этих работ выделяется серия статей — «Шевченко и вольная русская печать», «Шевченко и русские славянофилы», «Шевченко и поэты „Искры“», «Шевченко и русское освободительное движение 1840—1860-х годов», «Шевченко и студенческое движение периода революционной ситуации в России 1859—1861 гг.», «Поэзия Шевченко в русской общественной и литературной жизни 1870—1880 годов». На основе глубокого историко-литературного анализа исследователь воссоздает картину взаимодействия двух славянских культур, раскрывает прогрессивные тенденции русской и украинской литературы, выявляя процесс формирования освободительных идей в истории двух братских народов. Названные выше и некоторые другие исследования Ф. Я. Приймы о русско-украинских литературных связях получили свое продолжение и развитие в капитальной монографии «Шевченко и русская литература XIX века» (1961).

Творчество Т. Г. Шевченко трактуется Ф. Я. Приймой под знаком его мирового значения, его связей с русской культурой и освободительным движением. Своим исследованием ученый решительно опровергает антинаучные концепции и политическую тенденциозность дореволюционных и современных зарубежных украинских националистов, противопоставлявших великого поэта и его творчество передовой России. Ф. Я. Прийма воссоздает в своей книге картину целостного разви-

lib.pushkinskijdom.ru



lib.pushkinskijdom.ru

lib.pushkinskijdom.ru

тия творчества великого украинского поэта, его эстетических и общественных воззрений и на этой основе показывает огромное значение Шевченко не только в истории украинской, но и русской культуры и общественной мысли.

Книга Ф. Я. Приймы «Шевченко и русская литература XIX века» вошла в цикл исследований, удостоенный в 1964 году высшей награды — Ленинской премии.

Русская литература XIX века — область основных исследовательских интересов Ф. Я. Приймы. Он внес свой вклад в изучение наследия Пушкина и Гоголя, Герцена и Белинского, Чернышевского и Добролюбова, Некрасова и Тургенева, Толстого и других писателей.

Прежде всего здесь должен быть выделен цикл работ о Некрасове. В первом номере журнала «Русская литература» за 1964 год Федор Яковлевич опубликовал статью «Поэт совершенно народный», где высказал новые суждения о связи творчества великого русского поэта с народной литературой. Круг исследовательских проблем постепенно расширялся: сюда включился анализ поэтического стиля Некрасова, связей некрасовской поэзии с литературной традицией, ее взаимоотношений с фольклором и т. д. Но главное внимание Ф. Я. Прийма уделяет — и об этом ярко свидетельствует написанная им монографическая глава о Некрасове в «Истории русской поэзии» (1968) — воздействию поэзии Некрасова на передовое движение эпохи. Этот аспект исследования, впервые раскрытый на большом материале, на широком фоне общественно-литературной борьбы, убедительно показывает значение великой русской литературы в истории освободительного движения, в идейном и художественном воспитании народа. В работах Ф. Я. Приймы уделено особое внимание характеристике национального своеобразия творчества Н. А. Некрасова.

Работы Ф. Я. Приймы — свидетельство методологической принципиальности и высокой профессиональной культуры автора. Поэтому каждое его даже небольшое по объему исследование заключает в себе общественный и научный интерес. Труды Ф. Я. Приймы всегда основаны на всестороннем, добросовестном и точном изучении фактов. Он не терпит произвольного обращения с фактами и поспешных выводов и не жалеет усилий для проверки их достоверности.

Ф. Я. Прийма — неутомимый разведчик, открыватель документальных свидетельств, затерянных в архивохранилищах. В этой области он проявляет редкую находчивость, пытливость, подлинное подвижничество. Одно из непременных достоинств и значений его работ — обогащение фактической, документальной основы историко-литературной науки.

Многолетняя работа в архивах, уменье требовательно и добросовестно исследовать первоисточники сделали Ф. Я. Прийму одним из опытнейших и авторитетнейших текстологов и редакторов. При его непосредственном и большом участии осуществлено академическое издание сочинений В. Г. Белинского, он вложил свою долю труда в подготовку академического издания наследия И. С. Тургенева, он активно участвует в подготовке издания сочинений А. Ф. Кони, в редактировании индивидуальных и коллективных трудов.

Заслуживает внимания сам стиль научных работ Ф. Я. Приймы. Выступая всегда противником фразы, мишурного блеска, он стремится к научной строгости и точности изложения. Книголюб не ради книги, а ради живой науки, он простирает свои интересы далеко за пределы собственно литературной историографии. Из наук, сопредельных литературоведению, он питает особое пристрастие к лингвистике и проявляет в этой области редкую для литературоведа широту осведомленности.

О научной деятельности Ф. Я. Приймы можно было бы сказать еще многое. Например, о том, что в последние годы он является организатором некрасовских и активным участником ряда других научных конференций; что со дня основания журнала «Русская литература», т. е. на протяжении более десяти лет, он является — и как член редколлегии и как автор — одним из самых авторитетных и полезнейших его вкладчиков; что в последние годы он как заместитель директора Института русской литературы отдает много сил научно-организационной работе; что многие и многие литературоведы младшего поколения (и не только младшего) испытали на себе благотворное направляющее воздействие его критических замечаний и советов, всегда доброжелательных и откровенных, высказываемых без всякого лицеприятия.

Ф. Я. Прийма — ученый «большого дыхания» и больших возможностей. Его труды всегда привлекают внимание научной общественности в нашей стране и за рубежом.

Ф. Я. Прийма немало сделал для литературной науки. Однако те, кто знают его не только по научным трудам, но и по личному общению, могли убедиться в том, что он обладает богатым резервом творческой силы и неувядающей способностью к самоотверженному труду.

Мы верим в то, что Федор Яковлевич Прийма порадует еще многими исследованиями, написанными с присущими всем его работам глубиной, проникновенностью и высоким чувством гражданской ответственности.

А. С. БУШМИН, К. Н. ГРИГОРЬЯН, Л. Ф. ЕРШОВ

lib.pushkinskijdom.ru

БОРИС СОЛОМОНОВИЧ МЕЙЛАХ

(к 60-летию со дня рождения)

Борису Соломоновичу Мейлаху — профессору, доктору филологических наук, лауреату Государственной премии, заведующему группой пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, — 9 июля 1969 года исполнилось шестьдесят лет.

Его биография в самых кратких чертах такова. Родился он в Белоруссии, в небольшом городе Лепеле, 26 июня (9 июля) 1909 года; среднее образование получил в Туле; затем поступил на литературный факультет Первого московского государственного университета, который окончил в 1931 году. Уже на третьем курсе он написал свою первую научную работу на тему, характерную для одного из важнейших направлений его дальнейших интересов, — о художественной специфике лирической поэзии (позднее напечатанную в журнале «Звезда»).

Поступив по окончании университета в аспирантуру Академии наук и став затем научным сотрудником Института русской литературы (Пушкинский дом), Б. С. Мейлах в 1935 году защитил там же кандидатскую диссертацию на тему «Пушкин и русский романтизм», через два года изданную в расширенном виде отдельной книгой (Л., 1937).

Диссертация, а затем и книга написаны в боевом, полемическом тоне; вместе с тем это была серьезная исследовательская работа, в которой главное внимание автора направлялось на выявление борьбы между двумя течениями русского романтизма — реакционным, к которому он отнес школу Карамзина — Жуковского, и прогрессивным, представляемым декабристами, — и на выяснение места и роли Пушкина в этой борьбе. Излишняя резкость и схематизм такого деления, определение литературно-эстетической позиции Жуковского как характерной для реакционного романтизма вызвали справедливые возражения критики. Впоследствии автор пересмотрел свои мнения и отказался от некоторых крайностей. Но его книга была значительным явлением в пушкиноведении того времени и сохранила до сих пор научное значение.

Удостоенная в 1938 году первой премии на всесоюзном соревновании молодых ученых, организованном Академией наук СССР, она открыла собою основное направление в научной деятельности Б. С. Мейлаха, которому он остается верен и теперь, — его пушкиноведческие изучения.

Тогда же, в третьем выпуске сборника «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии» (1937), появилась программная статья Бориса Соломоновича — «Об очередных задачах пушкиноведения», где намечались пути дальнейшего изучения Пушкина.

В 1949 году, на первой Пушкинской конференции, Б. С. Мейлах выступил с докладом «Проблемы советского пушкиноведения», в котором выдвинул ряд новых задач, касающихся изучения роли Пушкина в развитии национальной культуры: его значения как передового деятеля русского освободительного движения после разгрома декабризма, его вклада в развитие эстетической мысли.

С середины 30-х по конец 40-х годов Борис Соломонович деятельно участвовал и в публикаторских, текстологических трудах, посвященных Пушкину, и в разработке частных творческих и биографических проблем, и в популяризации жизни и творчества поэта. Он редактировал трехтомное издание сочинений Пушкина в стихах (малая серия «Библиотеки поэта», 1940, 1949 и 1954); собрания стихотворений поэтов — современников Пушкина: К. Н. Батюшкова (1941), В. К. Кюхельбекера (1952, 1959), поэтов-декабристов (1949, 1950) и проч.

Самая значительная часть работ Б. С. Мейлаха с середины 1930-х годов посвящена вопросам биографии и творчества Пушкина; их обобщением явилась книга «А. С. Пушкин. Очерк жизни и творчества» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1949). Это — и популярная биография Пушкина, и исследование, посвященное развитию мировоззрения поэта и этапам его творческой эволюции. Книга была переведена на многие иностранные языки и сохраняет до сих пор свою ценность.

lib.pushkinskijdom.ru



lib.pushkinskijdom.ru

lib.pushkinskijdom.ru

С 1939 года Б. С. Мейлах стал работать над темой «Ленин и русская литература». В 1944 году работа под заглавием «Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX вв.» была защищена им в качестве докторской диссертации в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Через три года, в 1947 году, это исследование вышло в свет отдельной книгой и затем было удостоено Государственной премии СССР; в 1951 году вышло второе, значительно расширенное издание, в 1956 — третье. Книга была переведена на чешский, румынский, болгарский, венгерский и французский языки. В исследовании поставлены и освещены вопросы о восприятии В. И. Лениным художественной литературы, о значении его философских и общественно-политических воззрений для литературоведения, в частности были рассмотрены — его отношение к литературному народничеству 1880—1900-х годов, его литературно-общественные взгляды и выступления в период первой русской революции (1905—1907) и в годы политической и философской реакции (1908—1910), наконец — история создания и проблематика ленинских статей о Льве Толстом.

В 1956 году под редакцией Б. С. Мейлаха вышел сборник «Ленин о культуре и искусстве».

Раздел работы о Ленине и литературе, посвященный анализу общественно-политической обстановки, в которой создавались статьи Ленина о Толстом, был исходным пунктом многолетних трудов Бориса Соломоновича в области изучения Толстого. Их результатом явилась монография «Уход и смерть Льва Толстого», вышедшая в 1960 году. Для своего исследования автор привлек множество материалов — в подавляющем большинстве неизданных — из личного архива Толстого и архивов людей его окружения, друзей и врагов, из государственных архивов 900-х годов, мемуарной литературы, статей и сообщений прессы, как русской, так и зарубежной (вплоть до индийской и китайской), вызванных событием мирового значения — уходом Толстого из семьи и его смертью.

В 1958 году Б. С. Мейлах выпустил две свои большие книги, отражающие разные стороны его научных интересов. Первая из них — «Пушкин и его эпоха» — посвящена становлению мировоззрения Пушкина, общественно-политического и литературно-эстетического. В книге пересматривается на основании новых материалов представление о Царскосельском лицее, о «способе учения» в нем, о его значении как передового и прогрессивного учебного заведения, о влиянии его на формирование общественных и литературных взглядов Пушкина. Во второй части работы речь идет о возникновении в теоретических взглядах и творчестве Пушкина «нового эстетического идеала» и борьбе за него, против устарелых или враждебных направлений. Автор убедительно опровергает издавна сложившееся представление о том, что поэт не был теоретиком в искусстве. Последняя глава книги освещает «проблему современного героя» и ее эволюцию у Пушкина от романтических героев южных поэм к героям 30-х годов, включая сюда и Пугачева. «. . .Поиски героя, — пишет в заключение Б. С. Мейлах, — привели Пушкина к открытию новой сферы художественного творчества — изображению жизни и быта социальных низов» (стр. 637).

Вторая книга Б. С. Мейлаха, вышедшая в 1958 году, — «Вопросы литературы и эстетики» — включает статьи, связанные с изучением взглядов В. И. Ленина на литературу и искусство, статьи о Пушкине, писателях-декабристах, Батюшкове, Достоевском, Льве Толстом, Чехове, Горьком, о «второстепенных» писателях-прозаиках XIX века. Особое место в сборнике занимают две работы теоретического характера — «Об эстетическом идеале и эстетической оценке в художественной литературе» и «Метафора как элемент художественной системы», — отражающие постоянное стремление автора к теоретическому истолкованию и обобщению конкретного историко-литературного материала.

Одновременно с исследовательской Борис Соломонович вел преподавательскую работу. Еще в годы аспирантуры, в 1932 году, он читал курс «Введение в теорию искусствознания» в Ленинградской консерватории. С 1936 года Борис Соломонович стал преподавать в Ленинградском университете, где читал ряд курсов — по теории и методологии литературы, по эстетике, по истории русской литературы первой половины XIX века — и вел семинарии по теории литературы и по творчеству Пушкина. Результатом многолетнего ведения пушкинского семинария явилась книга, написанная совместно с Н. С. Горницкой: «А. С. Пушкин. Семинарий» (Учпедгиз, Л., 1959), в которой перу Бориса Соломоновича принадлежит, в частности, полезное «Введение в изучение биографии и творчества А. С. Пушкина».

С начала 1960-х годов Б. С. Мейлах сосредоточивает свою научную деятельность в Институте русской литературы (Пушкинский дом). В марте 1961 года он назначается заведующим группой пушкиноведения в составе сектора новой русской литературы института, и здесь под его руководством осуществляется большая коллективная монография «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», где ему принадлежит несколько глав, посвященных дооктябрьской марксистской критике о Пушкине, изучению Пушкина в советское время, «Евгению Онегину» и другим вопросам.

Как руководитель Пушкинской группы ИРЛИ Борис Соломонович все последние годы принимает ближайшее участие в проведении Пушкинских конференций.

lib.pushkinskijdom.ru

Сам он в течение 20 лет, прошедших с первой конференции (1949 года), выступал почти на каждой с докладами. Творчество Пушкина продолжает и теперь оставаться основным предметом его изучений. Принимая все более теоретический, методологический характер, его труды охватывают широкий круг проблем, в которых творчество Пушкина входит естественным (и важнейшим) составным элементом.

Общие направления работ Бориса Соломоновича могут быть сведены к трем основным, тесно соприкасающимся между собою. Это: 1) исследование психологии творчества и процесса создания литературных произведений; 2) изучение художественной литературы в ее взаимосвязях с другими родами искусств; 3) комплексное изучение художественного творчества на основе взаимодействия между собою ряда гуманитарных наук — литературоведения, лингвистики, искусствознания, философии, истории, социологии, психологии — с привлечением, в меру целесообразности, также естественно-математических наук, включая физиологию и такие новые математические дисциплины, как кибернетика.

Первое направление нашло выражение в монографии «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» (1962). В книге исследуется процесс творчества Пушкина и шире — общие закономерности творческого процесса, от зарождения замысла до его завершения, как выражение художественного мышления поэта, обусловленного широким кругом внешних воздействий и внутренних, психологических переживаний.

Второе направление отразилось в докладе Б. С. Мейлаха на XV Пушкинской конференции (1963), посвященной общей теме «Пушкин и русская художественная культура».

Основой третьего, комплексного направления является изучение художественного творчества как динамического процесса, начиная от замысла того или иного произведения искусства и кончая его восприятием читателем, слушателем или зрителем, индивидуальным или массовым. Для осуществления этой большой и еще не разработанной программы в 1963 году организована при Ленинградском отделении Союза писателей РСФСР Комиссия по взаимосвязям литературы, искусства и науки под его председательством, а в 1968 году — в Академии наук СССР Комиссия комплексного изучения художественного творчества, где Б. С. Мейлах также является председателем. Эти комиссии провели три всесоюзных симпозиума — в 1963, 1966, 1968 годах, получившие широкий отклик в советской и зарубежной печати. Особенное значение имел симпозиум, проведенный в Ленинграде в декабре 1968 года; основной доклад на нем — «Художественное восприятие как научная проблема» — был сделан Б. С. Мейлахом. К этому симпозиуму был выпущен подготовленный Комиссией по взаимосвязям литературы, искусства и науки Ленинградского отделения Союза писателей, под редакцией Б. С. Мейлаха, сборник статей «Содружество наук и тайны творчества» (М., 1968). Вступительная статья Бориса Соломоновича «Пути комплексного изучения художественного творчества» сформулировала основные положения нового направления в изучении всех видов художественного творчества, включая литературоведение.

В таких разнообразных трудах, предприятиях и замыслах застает Бориса Соломоновича его шестидесятилетие. Он полон энергии и бодрости, он — в расцвете сил.

Пожелаем же Борису Соломоновичу еще долгих лет такой же полной и деятельной жизни, новых достижений, непрерывного восхождения по ступеням науки — науки, не замкнутой в себе, а обращенной к людям, ко всей окружающей его жизни.

Н. В. ИЗМАЙЛОВ

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

XX ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

С 4 по 6 июня 1969 года в Ленинграде в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР проходила XX Пушкинская конференция, посвященная теме «Пушкин и мировая литература». В конференции приняли участие ленинградские ученые, преподаватели вузов, студенты, любители поэзии Пушкина, пушкинисты Москвы, Киева, Харькова, Одессы, Горького, Кишинева, Алма-Аты и других городов Советского Союза, а также гости из Англии и Швейцарии.

Во вступительном слове академик В. М. Жирмунский (Ленинград) отметил важность и актуальность проблемы, которой посвящена XX Пушкинская конференция. «Пушкин был широко осведомлен в зарубежной культуре как своего времени, так и прошлых исторических эпох», — отметил докладчик. Многие из великих мировых поэтов были учителями и предшественниками Пушкина (Вольтер, Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт); другие были его современниками, соратниками в решении сходных проблем литературного развития (Мериме, английские романтики). В его творческом сознании совмещались культуры всех времен и народов: античности и древнего Востока, России и Западной Европы. Однако, подчеркнул В. М. Жирмунский, только советская наука смогла во всей глубине и многогранности осветить роль мирового искусства и литературы в формировании Пушкина, что свидетельствует о методологической зрелости советского пушкиноведения, его способности решать сложные вопросы истории и теории литературы. Путь, пройденный советской наукой, наглядно обнаруживает новые и важные аспекты темы «Пушкин и мировая литература». Так, благодаря трудам М. П. Алексеева и его учеников, посвященным восприятию Пушкина за рубежом, изучению переводов его произведений на европейские языки, выяснился существенный вклад русского поэта в развитие европейской культуры. Вместе с тем, считает докладчик, особенности исторического развития России XIX века в известной мере ограничивали возможности воздействия пушкинского творчества на мировой историко-литературный процесс. В настоящее время, отметил В. М. Жирмунский, положение существенно изменилось: благодаря многочисленным переводам произведений Пушкина на языки народов Европы, Азии, Африки, Америки, а также на языки народов СССР Пушкин вошел в число великих поэтов всех времен и народов. Его творчество привлекает пристальное внимание зарубежных деятелей искусства, у которых Великая Октябрьская социалистическая революция пробудила глубокий интерес к жизни русского народа и которых она приблизила к пониманию русского искусства, русской литературы.

С докладом «Пушкинская концепция развития мировой литературы (к постановке вопроса)» выступил доктор филолог. наук Б. С. Мейлах (Ленинград). Литературно-критическое наследие Пушкина, отметил докладчик, охватывает самые различные литературы: Франции и Англии, Италии и Испании, Германии и славянских стран. Оно представляет собою отклики на разные литературные эпохи: древней Греции и древнего Рима, Средних веков и Возрождения, просветительства и новейших течений романтизма. Однако, подчеркивает Б. С. Мейлах, представления Пушкина о мировом историко-литературном процессе не являются суммой разрозненных суждений, а складываются в определенную систему, обладающую внутренним единством. Рассматривая оценки Пушкиным важнейших явлений мировой литературы на фоне современной ему западноевропейской истории литературы и критики, Б. С. Мейлах приходит к выводу, что взгляды Пушкина на закономерности историко-литературного процесса во многом опережали его время. Так, для Пушкина была очевидной зависимость литературы от общественно-исторических условий и различных социальных влияний. Русскую литературу он рассматривал в русле ее соотношения с мировой литературой, стремясь выявить как черты общности, так и национальные отличия. При этом пушкинские оценки тех или иных фактов истории литературы всегда носили заостренно публицистический характер и неизменно проецировались на современную политическую и литературную борьбу. Все это, по мнению докладчика,

lib.pushkinskijdom.ru

ставит перед пушкиноведением новые задачи в области изучения литературно-критической деятельности Пушкина и его эстетического наследия.

Доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма (Ленинград) посвятил свой доклад проблеме связи национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина. В докладе отмечалось, что общественное и эстетическое сознание молодого Пушкина формировалось под знаком освоения русской литературой лучших достижений западноевропейской и мировой культуры. Особенно значительным было воздействие на творчество Пушкина французской литературы XVIII в. и идей французского Просвещения. Уже первыми своими выступлениями на литературном поприще Пушкин внес неоценимый вклад в дело приобщения русской читающей публики к выработанным на Западе идеям свободолюбия и свободомыслия. Вместе с тем с самого начала своего творческого пути Пушкин ратовал за создание национально-самобытного искусства. Процесс становления Пушкина как национального поэта был тесно связан с развитием русского национального самосознания, в частности, с двумя наиболее важными его вехами — Отечественной войной 1812 года и декабрьским восстанием 1825 года. Далее докладчик наметил основные этапы эволюции Пушкина как национального поэта, в ходе которой Пушкин все отчетливее осознавал глубокую национальную самобытность русской культуры, ее своеобразный и существенный вклад в мировую культуру. В докладе были подвергнуты анализу литературно-критические статьи и наброски Пушкина, касающиеся вопроса о соотношении национального и общечеловеческого в развитии различных литератур. Ф. Я. Прийма охарактеризовал взгляды Пушкина на национальные истоки русской литературы (фольклор, памятники литературы древней Руси, народный язык), а также на примере «Песен западных славян» показал, как теоретические воззрения поэта преломились в его творческой практике. В связи с этим циклом докладчик коснулся проблемы так называемого «протеизма Пушкина». В заключение Ф. Я. Прийма осветил вопрос об изобразительных средствах Пушкина как национального поэта.

В докладе «„Фауст в аду“ (об одном неосуществленном замысле Пушкина)» член-корр. АН СССР Д. Д. Благой (Москва) детально рассмотрел черновые наброски Пушкина, связанные с замыслом произведения о Фаусте и вызванные интересом Пушкина к «Фаусту» Гете. По мнению докладчика, книга госпожи де Сталь «О Германии» не была, как это принято считать, единственным источником сведений Пушкина о знаменитой трагедии немецкого поэта. Пушкин, как считает Д. Д. Благой, был непосредственно знаком с произведением Гете и, по всей вероятности, читал его в подлиннике. Однако в своей «адской поэме» он не только использовал мотивы и эпизоды гетевского «Фауста», но и дал свою трактовку других немецких источников легенды о докторе Фаусте (романа Ф. Клингера, Народной книги о Фаусте). Д. Д. Благой усматривает также в сохранившихся фрагментах поэмы следы воздействия «Божественной комедии» Данте, ситуацию которой Пушкин, по мнению докладчика, оригинально переосмысляет. «Адская поэма» Пушкина, подчеркивает Д. Д. Благой, и по существу замысла, и по своей шутливо-гротесковой манере носит характер явной литературной пародии. Далее докладчик останавливается на проблеме «пушкинского смеха» и роли пародийного элемента в творчестве Пушкина. «Фауст в аду» — заключает докладчик — выразительный пример творческого овладения Пушкиным вершинами мировой поэзии.

Специальное заседание конференции было посвящено проблеме перевода, имеющей существенное значение как для деятельности Пушкина, так и для выяснения вопроса об усвоении его творчества различными европейскими культурами. В докладе канд. педагог. наук Я. Л. Левкович (Ленинград) «Переводы Пушкина из Мицкевича» рассматривалось вступление к поэме «Конрад Валленрод», а также баллады «Воевода» и «Будрыс и его сыновья». Это позволило Я. Л. Левкович поставить вопрос о принципах Пушкина-переводчика, а также внести уточнения в историю взаимоотношений Пушкина и Мицкевича, в частности, более точно датировать работу над переводом вступления к «Конраду Валленроду». Анализ тех отступлений от текста поэмы Мицкевича, которые делал Пушкин, приводит к выводу, что переведенный фрагмент рассматривался Пушкиным как законченное и самостоятельное произведение и в этой связи получал иную, по сравнению с подлинником, идейно-философскую нагрузку. По мнению Я. Л. Левкович, все три перевода Пушкина из Мицкевича включаются в широкий круг размышлений поэта о русско-польских отношениях и являются конкретной иллюстрацией мысли Пушкина о нерасторжимости творческих контактов двух народов независимо от временных обстоятельств.

Роль И. С. Тургенева в ознакомлении французского читателя с биографией и творчеством Пушкина осветил в своем докладе «И. С. Тургенев — переводчик Пушкина на французский язык» доктор филолог. наук Н. В. Измайлов (Ленинград). Деятельность Тургенева — переводчика Пушкина на французский язык, отметил докладчик.

lib.pushkinskijdom.ru

неоднократно привлекала внимание исследователей. Особенно важны работы академика М. П. Алексеева, посвященные этой проблеме. Однако до сих пор нет исследования, в котором были бы подвергнуты детальному анализу самые переводы произведений Пушкина, выполненные И. С. Тургеневым как совместно с Л. Виардо, так и самостоятельно («Капитанская дочка», «Евгений Онегин», «Драматические поэмы», т. е. «Борис Годунов» и другие стихотворные драмы, и т. д.). Докладчик подробно остановился на переводе «Капитанской дочки». Несмотря на отступления от подлинника и на неудачные примечания, которые докладчик считает принадлежавшими Л. Виардо, недостаточно хорошо владевшему русским языком, этот перевод выдержал при жизни Тургенева шесть изданий и сыграл свою роль в ознакомлении французского читателя с пушкинской повестью. В заключение Н. В. Измайлов отметил, что тургеневские переводы произведений Пушкина на французский язык являются лишь частью программы, широко задуманной, но не до конца осуществленной.

К. Ласорса (Ленинград) посвятила свое сообщение теме «Первые переводы Пушкина на итальянский язык». Она подробно рассмотрела ранние переводы, созданные с 1828 по 1852 год (М. Риччи, А. Роккоджани, Ч. Боччела, Л. Мандзини, И. Чампи, Л. Делатра и др.). Докладчик резюмирует: эти переводы хотя и не решили окончательно проблему донесения поэзии Пушкина до итальянского читателя, но заложили основу для более успешной деятельности переводчиков позднейшего времени.

Канд. филолог. наук А. А. Илюшин (Москва) в сообщении «„Фауст“ Гете и творчество Пушкина» осветил существенное значение «Фауста» Гете для таких произведений Пушкина, как «Борис Годунов» и «Медный всадник».

Большой интерес у присутствующих вызвали доклады, посвященные проблеме взаимодействия и взаимосвязи Пушкина с различными европейскими литературами. В докладе член-корр. АН СССР П. Н. Беркова (Ленинград) «Пушкин и Италия» был поставлен вопрос о значении для Пушкина итальянской литературы и всей итальянской культуры. Докладчик проследил эволюцию пушкинских обращений к теме Италии, раскрыл широту итальянских интересов Пушкина, подчеркнув при этом целостность пушкинских представлений об Италии как стране огромной и разнообразной культуры и замечательной истории. П. Н. Берков отметил, что интерес к Италии был связан с волновавшими Пушкина вопросами политических движений и национально-освободительных войн, а это в свою очередь питало и стимулировало интерес поэта к итальянской литературе. Так, вольнолюбивый пафос многих стихотворений Пушкина эпохи южной ссылки (послание к «В. Л. Давыдову», «Недвижный страж дремал» и др.) вдохновлен революционными событиями в Италии. Не случайно на это же время падает значительное число фактов обращения Пушкина к культуре и истории Италии. Докладчик показывает далее, что интерес к Италии сохранился у Пушкина и впоследствии, о чем свидетельствует, например, состав пушкинской библиотеки, в которой имеются книги об Италии и на итальянском языке. В заключение П. Н. Берков остановился на проблеме влияния традиций итальянской литературы на поэтическое творчество Пушкина.

В докладе «К истории замысла „Бориса Годунова“ (еще раз о Таците)» доктор филолог. наук Б. Г. Реизов (Ленинград) предложил свою интерпретацию исторической и идейно-художественной концепции пушкинской трагедии в связи с «Анналами» Тацита.[1]

Сообщение мл. научн. сотр. В. Э. Вацуро (Ленинград) «Пушкин и Бомарше» было посвящено нескольким случаям творческих соприкосновений Пушкина с великим французским комедиографом. Докладчик сообщил ряд новых данных об истории и хронологии постановок «Женитьбы Фигаро», к которым имели отношение ближайшие к Пушкину театральные круги, и выдвинул гипотезу, что эти постановки включались в круг театральных впечатлений Пушкина. Основную часть сообщения составил анализ функции образа Бомарше в «Моцарте и Сальери»; в заключение докладчик высказал несколько соображений о возможностях толкования эпиграфа к статье «Александр Радищев», также восходящего к Бомарше.

Сообщение канд. филолог. наук П. Р. Заборова (Ленинград) «Пушкин и французский книжный театр» также затрагивало некоторые существенные аспекты темы «Пушкин и французская литература», связанные с истолкованием трагедии «Борис Годунов». П. Р. Заборов обратился к проблеме сценичности «Бориса Годунова», подчеркнув, что при определении жанровой природы трагедии Пушкина необходимо учитывать традицию французского книжного театра (Ш. Эно, Ж. Р. де Гэн-Монтаньян, Л. Вите, В. Гюго и др.). Между тем именно этот аспект не принимается во внимание пушкинистами, отвергающими даже самую мысль о сопоставлении «Бориса Годунова» с европейской и прежде

[1] В расширенном виде доклад публикуется в этом номере журнала (см. стр. 75).

lib.pushkinskijdom.ru

всего французской драмой 1820-х годов. Подробное сопоставление, по мнению докладчика, позволяет довольно точно определить многие структурные особенности пушкинской трагедии.

Проблеме стилистических соответствий при формировании реалистической прозы в русской и французской литературе был посвящен доклад доктора филолог. наук А. В. Чичерина (Львов) «Пушкин, Стендаль, Мериме», в котором были раскрыты черты общности и различия стиля и метода Пушкина и Мериме, с одной стороны, Пушкина и Стендаля, — с другой. Мериме близок Пушкину точностью, лаконизмом и конкретной образностью своего стиля; близкими оказывались и самые методы и приемы исторического повествования русского и французского писателей («Хроника времен Карла IX» и «Арап Петра Великого»). Стендаль, как считает А. В. Чичерин, писатель, резко отличавшийся от Мериме, в чем-то оказывался более близким Пушкину, чем своему французскому соотечественнику. Один из создателей социально-психологического романа во Франции («Красное и черное»), Стендаль привлек внимание Пушкина, также стремившегося к созданию большого эпического полотна с широкой панорамой русской жизни и сословий русского общества («Русский Пелам»).

Доктор филолог. наук Г. М. Фридлендер (Ленинград) остановился в своем докладе на теме «Пушкин и Байрон», подробно рассмотрев эволюцию отношения Пушкина к творческому наследию английского поэта. Интерес Пушкина к Байрону, считает докладчик, был обусловлен общностью литературного развития России и Англии в начале XIX века. Однако, по мнению Г. М. Фридлендера, байронизм Пушкина отличается своеобразным характером, связанным с тем, что Пушкину приходилось решать иные, по сравнению с английским поэтом, творческие задачи. Существенные отличия Пушкина от Байрона особенно отчетливо выступают, как показал докладчик, при сопоставлении исторической концепции «Полтавы» Пушкина и «Мазепы» Байрона. В философско-исторических строфах своей поэмы Байрон развивает скептический взгляд на историю человечества как на «игру судьбы». Пушкин в «Полтаве», обращаясь к тем же историческим событиям, утверждает противоположный взгляд: решающую роль в истории играют реальные, политические и нравственные причины. После создания «Полтавы», заключает докладчик, творчество Байрона постепенно отодвигается для Пушкина в прошлое, становится важной частью культурного и поэтического наследия человечества. Именно тогда складывается у Пушкина итоговая, историческая оценка великого английского поэта.

Доклад доктора филолог. наук Ю. Д. Левина (Ленинград) «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» состоял из трех частей. В первой части докладчик охарактеризовал в общих чертах освоение Пушкиным драматической системы Шекспира в «Борисе Годунове» и показал, как пушкинская «шекспиризация» драматургии была использована в дальнейшем при создании исторических трагедий: «Дмитрий Самозванец» А. С. Хомякова (1833) и особенно «Марфа, посадница Новгородская» М. П. Погодина (1830). Рассматривая «Графа Нулина», Ю. Д. Левин отметил, что в основе первоначального замысла поэмы лежало травестийное обыгрывание ламентации Лукреции, героини шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece», по поводу фатальности случая и необратимости времени. В дальнейшем, однако, реалистическая картина провинциальной помещичьей жизни почти полностью вытеснила травестийный план поэмы. В поэме «Анджело», указал докладчик, Пушкин, опираясь на драму Шекспира «Мера за меру», создал притчу о немилосердном властителе, в которой продемонстрировал, что догматическое и деспотическое соблюдение закона, не принимающее во внимание живую жизнь, неизбежно порождает лицемерие. Пушкинская традиция осмысления трагизма действительности при помощи Шекспира получила дальнейшее развитие в русской литературе.

В прениях по докладам приняли участие В. М. Жирмунский, Д. Д. Благой, И. З. Серман, Д. И. Белкин и др. В заключительном слове Б. С. Мейлах подвел итоги конференции.

Р. В. ИЕЗУИТОВА

lib.pushkinskijdom.ru

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ ВИНОГРАДОВ

4 октября этого года на семьдесят пятом году жизни скончался академик Виктор Владимирович Виноградов.

Крупнейший филолог, ученик академика А. А. Шахматова, замечательный знаток многовековой истории русского языка, основатель советской лингво-стилистической школы, он принадлежал к той блестящей плеяде отечественных ученых, творческая деятельность которых начиналась в 10—20-е годы. Уже его ранние статьи и книги свидетельствовали о том, что в этой первой формации советских ученых, во многом определившей развитие мировой науки о литературе, В. В. Виноградов занял совершенно особое место, сочетая в своих трудах последние достижения лингвистической школы Ф. де Соссюра с методами традиционной филологической интерпретации художественного текста.

В. В. Виноградов родился в Рязани в 1895 году. В Петрограде он окончил Историко-филологический и Археологический институты и начиная с 1921 года вел преподавательскую и исследовательскую работу в Ленинградском университете и Государственном институте истории искусств. Вклад В. В. Виноградова в изучение вопросов стилистики и теории художественной речи, интерес к которым в то время был едва ли не всеобщим, в высокой степени оригинален и значителен. В монографиях «Гоголь и натуральная школа» (1925), «О поэзии Анны Ахматовой» (1925), «Этюды о стиле Гоголя» (1926), «Эволюция русского натурализма» (1929), «О художественной прозе» (1930), в многочисленных статьях молодого ученого остро и необычно ставились разнообразнейшие проблемы поэтики: формирование и бытование стилистических направлений русской литературы, борьба художественных систем, структура образа автора, композиция и форма повествования, поэтическая символика и семантика, соотношение диалогической и монологической речи и др. При этом технологический подход к искусству слова никогда не был для него самоцелью, его работы отличало внимание к общекультурной атмосфере, окружающей каждое литературное направление, тонкое знание историко-бытовых реалий, что, впрочем, сочеталось с рассмотрением художественного произведения как целостности, как взаимодействия стилистических элементов, образующих систему.

В 20-е годы определилась поистине необычайная широта научных интересов В. В. Виноградова. Трудно назвать такой раздел филологии, которого не касался бы ученый в своих исследованиях, охватывающих историческое пространство от древнерусских летописей и протопопа Аввакума до писателей-современников. Удивительная для нашего века научной специализации эрудиция В. В. Виноградова способствовала созданию обобщающих концепций и теорий, ныне положенных в основу большого числа работ о языке художественной литературы, принадлежащих его ученикам и продолжателям. Где бы он ни оказывался, в каких бы условиях ему ни приходилось работать, в столицах или провинции, он продолжал неутомимо накапливать знания и осваивать новые области лингвистики и литературоведения. Ученый часто любил говорить, что ему необыкновенно везло в жизни, потому что даже в провинции он имел возможность посещать прекрасные библиотеки. Но это было не везение, а закономерная награда судьбы за подвижническое служение русской культуре.

В последующее десятилетие В. В. Виноградов продолжает исследования языка и стиля русских классиков — Крылова, Лермонтова, Достоевского, Льва Толстого и особенно Пушкина, которому посвящает книгу «Язык Пушкина» (1935) и несколько позднее — монографию «Стиль Пушкина» (1941). Эти книги, принадлежащие в равной мере лингвистике и литературоведению, ознаменовали собой создание новой области филологии — науки об исторических судьбах и этапах эволюции языка художественной литературы.

В. В. Виноградов на протяжении всей своей более чем полувековой научной деятельности сохранял поразительную устойчивость к преходящим внешним веяниям; его творческий облик целен; но вместе с тем, несмотря на очень резкие порой суждения, он был терпим к различным, иногда чуждым ему направлениям в изучении поэтической речи, справедливо полагая, что без столкновения мнений и школ невозможно самое существование настоящей науки.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1947 году В. В. Виноградов заканчивает фундаментальное исследование «Русский язык. (Грамматическое учение о слове)», удостоенное Государственной премии. В этой книге и других языковедческих трудах разрабатываются проблемы теории частей речи, лексикологии, фразеологии, синтаксиса. В послевоенные годы он руководил работой по составлению различных словарей русского языка, в том числе четырехтомного «Словаря языка Пушкина» (1956—1961). Следует сказать, что лексикографические увлечения В. В. Виноградова определились очень рано и почти всю свою жизнь он занимался собиранием материала к очеркам по истории отдельных слов — эти очерки, к сожалению, остались разбросанными по периодическим изданиям; он мечтал объединить их в книгу, но не успел сделать это.

В. В. Виноградов вел большую научно-организационную работу, которая долгие годы сопутствовала его исследовательской деятельности. После избрания в 1946 году действительным членом Академии наук СССР он почти два десятилетия возглавлял Институт языкознания (с 1959 года Институт русского языка). Он был академиком-секретарем Отделения литературы и языка АН СССР, председателем Советского комитета славистов, организатором Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы, заведующим кафедрой русского языка МГУ, заведующим сектором стилистики и исторической поэтики Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, редактором журнала «Вопросы языкознания».

Одна за другой в последнее время выходят его книги: «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963), «Сюжет и стиль» (1963), «Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития» (1967), в которых анализируются самые разные аспекты истории литературных языков, поэтики, текстологии. Трудно перечислить все те вопросы, которые занимали В. В. Виноградова, и не вызывает сомнения, что еще многие поколения ученых будут обращаться к его богатому наследию, глубже и глубже постигая созданную им систему воззрений, теоретических предпосылок и конкретных выводов.

Труды В. В. Виноградова получили всемирное признание, многие из них изданы за рубежом. Совсем недавно (1969) в США вышло собрание его очерков по истории русского литературного языка; в Италии подготовлен перевод книги «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». Этот перечень можно было бы продолжить. Ученики В. В. Виноградова преподают в зарубежных университетах. В. В. Виноградова избрали своим членом академии наук Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Франции, Дании, а также Сербская академия. Многие университеты, в том числе Карлов университет в Праге и Парижский университет (Сорбонна), присудили ему степень honoris causa.

Ученый продолжал трудиться до последних дней. Незадолго до смерти В. В. Виноградов подготовил к печати новые исследования — «Образ автора в художественной литературе», «К диалектике развития словесно-художественных форм («Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя)», «О теории художественной речи». Будем надеяться, что вскоре эти книги будут изданы. В них В. В. Виноградов вновь вернулся к своим любимым авторам — Пушкину, Гоголю, Достоевскому — и подвел итог изучения поэтики и стилистики за последние пятьдесят лет.

Оборвались напряженные и страстные искания ученого. Но будущее откроет в его книгах то, что не смогли увидеть или истолковали недостаточно глубоко современники. Его труды по истории русского языка, шире — по истории русской культуры, сами стали заметным явлением отечественной культуры. Незабвенным останется образ Виктора Владимировича Виноградова, великого труженика науки, верного заветам своих любимых учителей, славные традиции которых он высоко чтил и блестяще продолжил.

И. П. СМИРНОВ, В. А. ТУНИМАНОВ

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1969 ГОДУ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

	№	стр.
Абрамов А. М. О стилевых направлениях поэзии Великой Отечественной войны	3	55
Андреев Ю. А. Некоторые проблемы становления социалистического реализма	1	3
Бузник В. В. Еще раз о попутчиках (к оценке гуманистической концепции раннего творчества К. Федина)	1	28
Бушмин А. С. В. И. Ленин о познании и проблема творческой активности писателя	3	3
Гужиева Н. В. Русская реалистическая драматургия 1910-х годов	3	36
Жовтис А. Л. И рубаи, и редифная рифма (к проблеме взаимообогащения национальных литератур)	1	57
Ковалев В. А. Реализм высшей точности (повесть Леонова «Evgenia Ivanovna»)	2	67
Кожинов В. В. О «поэтической эпохе» 1850-х годов (к методологии истории русской литературы)	3	24
Купреянова Е. Н. В. И. Ленин о диалектике и понятие историко-литературного процесса	2	3
Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века	2	18
Лурье Я. С. Сюжет на ранних стадиях повествовательного искусства (на материале древнерусской литературы)	1	44
Пруцков Н. И. Преемственность революционных идей и поколений	4	3
Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов»	4	75
Скобелев В. П. Спор М. Горького и К. Федина о мужике в 20-е годы (к проблеме «власти земли» и революции)	1	17
Стенник Ю. В. Преемственность традиций и литературный процесс (русская литература на рубеже XVIII—XIX веков)	4	89
Тимофеев Л. И. Теория и искусство	4	20
Трифонов Н. А. Луначарский в борьбе за литературных союзников революционного пролетариата	4	34
Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума»	2	46
Эвентов И. С. О некоторых особенностях драматургии М. Горького (комическое и трагическое)	4	57

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Бабкин Д. С. Проблемы радищевской текстологии	3	89
Виноградов В. В. Об авторе сатиры на А. Л. Краевского и его газету «Голос»	3	79

ПОЛЕМИКА

Бушмин А. С. О критериях точности в литературоведении	1	72
Долгополов Л. К. Гоголь в начале 1840-х годов («Портрет» и «Тарас Бульба»: вторые редакции в связи с началом духовного кризиса)	2	82
Кузьмин А. Г. Мнимая загадка Святослава Всеволодовича	3	101
Лихачев Д. С. К статье А. Г. Кузьмина «Мнимая загадка Святослава Всеволодовича»	3	110
Прийма Ф. Я. Более чем спорная схема	2	105
Хватов А. И. Вечно живое	4	96

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

	№	стр.
Автобиография С. М. Городецкого (публикация Н. А. Такташевой)	3	186
Азадовский К. М. Р. М. Рильке и Л. Н. Толстой	1	129
Альтшуллер М. Г. Вновь найденный список «Путешествия из Петербурга в Москву»	2	125
Анучин Н. П. (Академик ВАСХНИЛ) Л. М. Леонов — друг леса	2	200
Афонин Л. Н. И. С. Тургенев и П. Г. Зайчневский	3	154
Бабинцев С. М. И. А. Крылов. Новые материалы (из архивных разысканий)	3	111
Беленький Е. И. О повести М. Горького «Лето»	3	190
Бессонов Б. Л. А. И. Эртель и Лев Толстой (опыт сравнительно-типологической характеристики)	4	147
Бирман Ю. Е. Николенька Болконский, «будущий декабрист»	1	120
Блинчевская М. Я. П. И. Якушкин и царская цензура (по архивным материалам)	2	139
Буданова Н. Ф. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота	2	180
Бунин В. Н. О реализме раннего Достоевского	2	147
Видинеев Б. В. О предвестниках футуризма в России (образ декадентки в пьесе С. С. Мамонтова «Охота»)	3	184
Галаган Г. Я. Окружение молодого Л. Толстого	1	111
И. А. Гончаров в неизданных письмах, дневниках и воспоминаниях современников (публикация Н. Г. Розенблюма)	1	164
Два письма И. С. Тургенева (публикация Л. И. Кузьминой и Н. А. Леонтьевского)	3	152
Дьяконова Н. Я. Из наблюдений над журналом Печорина	4	115
Зельдович М. Г. Несостоявшаяся рецензия на «Эстетические отношения искусства к действительности» (Н. Чернышевский и Е. Эдельсон)	3	147
Кампинский В. И. «Полесская легенда» «Лес шумит» и проблема общественной актуальности литературы в творчестве В. Г. Короленко 1880-х годов	1	171
Карпов Н. В. Антирелигиозные мотивы в русской поэзии эпохи революционного народничества (по страницам архивов)	4	125
Карская Т. С. Лесков — автор очерка о Божене Немцовой	2	157
Кока Г. М. «Примечание о памятнике...» (из журнальной полемики 1836 года)	2	129
Кулябко Е. С. Я. П. Полонский и Академия наук (по архивным материалам)	2	172
Лихачев Д. С. Илья Николаевич Голенищев-Кутузов	4	175
Малышев В. И. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома	2	119
Михайлова С. Б. Н. Златовратский и Лев Толстой (идейные искания Н. Н. Златовратского в 80-е годы)	4	136
Могилянский А. П. К истории первой публикации «Записок из Мертвого дома»	3	179
Молдавский Д. М. Из писем И. Л. Сельвинского	4	169
Монахов Н. Н. Из истории русской эстетической мысли. П. Н. Кудрявцев	1	96
Неизвестные письма И. А. Крылова (публикация А. П. Могилянского и И. Т. Трофимова)	2	128
Пищулин Ю. П. М. Е. Салтыков-Щедрин и демократическая общественность после 1 марта 1881 года	3	168
Салинка В. А. К вопросу о литературном наследстве декабриста П. А. Муханова	1	89
Семанова М. Л. О замысле последнего произведения В. А. Слепцова («Остров Утопия»)	3	159
Смородин А. А. Публицистика и лирика (Маяковский на страницах «Известий» начала 20-х годов)	2	190
Статья В. Г. Белинского «Опыт системы нравственной философии. Сочинение магистра Алексея Дроздова...» (публикация И. Т. Трофимова)	3	125
Улановская Б. Ю. О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»	3	181
Чертков Л. Н. Неотправленное письмо П. Я. Чаадаева к А. И. Тургеневу	3	116
Чистова И. С. А. И. Пальм и его роман «Алексей Слободин»	2	163
Ширмаков П. П. Из текстологических наблюдений над прозой Л. Леонова 20—30-х годов (по материалам рукописного отдела Пушкинского дома)	2	203

lib.pushkinskijdom.ru

	№	стр.
Шошин В. А. Неоконченный роман писателя-моряка Владимира Ричиотти	*4*	163
Щуров И. А. Белинский и Плещеев	*2*	134
Якушин Н. И. Газета «Очерки» — орган революционной демократии	*1*	151

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Бабович Милосав (*Югославия*). «Нашествие» Л. Леонова на сцене театра Народного освобождения	*4*	187
Грибушин И. И. Отзвуки лирики С. П. Шевырева в творчестве М. Ю. Лермонтова	*1*	182
Заборщикова М. М. О стихотворении Некрасова «Молебен»	*1*	187
Кишкин Л. С. К вопросу о национальном своеобразии (отклик на статью Д. С. Лихачева)	*2*	212
Лебедев В. К. Из истории сотрудничества книгоиздательства «Посредник» и издательской фирмы «И. Д. Сытин и К°»	*2*	209
Левин Ю. Д. Еще раз о неосуществленном историческом романе Тургенева	*1*	185
Мартынов И. Ф. Где искать рукописное собрание Петра Ивановича Богдановича?	*1*	180
Медовой М. И. Неизвестная заметка В. Ф. Одоевского об А. С. Пушкине	*4*	186
Попов А. И. Заметки о «Слове о полку Игореве»	*4*	181
Пухов В. В. Конец одной загадки	*1*	181

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Архипова А. В. Новое исследование об исторической драматургии. (В. А. Бочкарев. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825 гг.) Куйбышев, 1968. («Ученые записки Куйбышевского гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева», вып. 56), 528 стр.	*3*	223
Базанов В. В. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. (В. П. Ракова. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. Южно-Уральское кн. изд. [Челябинск], 1968, 440 стр.)	*2*	231
Вильчинский В. П. Цикл исследований одного автора. (В. Петрушкова. 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 (к вопросу о периодизации творчества). Изд. «Ирфон», Душанбе, 1966, 135 стр.; 6) Поэтика К. М. Станюковича-маринста. (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.	*1*	200
Горбанев Н. А. Чехов и Толстой в марксистской критике. (О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом. Из истории общественно-литературной борьбы предоктябрьского периода. Изд. «Картя Молдовеняскэ», Кишинев, 1968, 310 стр.)	*1*	218
Григорьев А. Л. Немецкая книга о драмах и театре Горького. (Maxim Gorki. Drama und Theater, Herausgegeben von Ilse Stauche, Henschelverlag, Berlin, 1958, 466, 26 SS.)	*4*	217
Григорьев А. Л. Социалистические идеи русской литературы в зарубежном восприятии	*3*	196
Данилевский Р. Ю. Немецкая славистика — к юбилею И. С. Тургенева	4	204
Данилевский Р. Ю. Проблемы сравнительного изучения литератур. (Aktuell Probleme der vergleichenden Literaturforschung. Hrsg. von G. Ziegengeist, Gesamtredaktion von L. Richter. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, hrsg. von H. H. Bielfeldt, N 49). Akademie-Verlag, Berlin, 1968. 379 S	*3*	205
Ершов Л. Ф. Русский советский роман в Польше межвоенного двадцатилетия (1918—1939). (Jadwiga Urbańska. Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918—1932. Wyd PAN, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1966)	*3*	215

lib.pushkinskijdom.ru

	№	стр.
Желтова Н. И. В. И. Ленин и литературоведение (тематический обзор. 1960-е годы)	*2*	216
Западов В. А. Библиография и архивы. (Сводный каталог русской книги XVIII века. 1725—1800. Тт. I—V. Изд. Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, М., 1962—1967)	*1*	207
Иезуитов А. Н. Социалистический реализм и современность. (А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 316 стр.)	*4*	209
Ковалев В. А. Монография об Алексее Толстом. (Harri Jünger. Alexej Tolstoi. Erkenntnis und Gestaltung. Akademie-Verlag, Berlin, 1969, 127 S.)	*4*	214
Мавродин В. В. Очерк истории русской культуры. (Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года. Изд. «Наука», Л., 1967, 652 стр.)	*1*	220
Мостовская Н. Н. Новая библиография о Тургеневе. (Тургенев и Орловский край. Библиографический указатель. Орел, 1968, 248 стр. (Орловская областная библиотека им. Н. К. Крупской))	*4*	219
Муратова К. Д. М. Горький во Франции и в Германии	*2*	226
Муратова К. Д. Изучение русской литературы конца XIX—начала XX века. (Русская литература конца XIX—начала XX в. (Девяностые годы)) М., Изд. «Наука», 1968. — Осьмаков Н. В. Русская пролетарская поэзия. М., 1968. — Русская литература XX века. Сборник статей. Калуга, 1968)	*1*	189
Опитц Роланд (*ГДР*), **Якушин Н. И.** Л. Н. Толстой в оценке социалистической печати Германии начала 1900-х годов	*4*	190
Ошарова Т. В. Посвящено творческой истории. (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.)	*1*	213
Павловский А. И. Книга о литературном Саратове. (Рожденные революцией. Ред. и вступ. статья доктора филологических наук П. Бугаенко. Приволжское книжное издательство, Саратов, 1968, 240 стр.)	*3*	219
Порочкина И. М. Л. Н. Толстой и болгары. (Георги Константинов. Л. Н. Толстой и влиянието му в България. «Народна култура», София, 1968, 377 стр.)	*3*	212
Ровда К. И., Шошин В. А. Чешская книга о русской советской поэзии. (Zdeněk Mathauser. Spirála poezie. Ruské básnictví od roku 1945 do současnosti. «Svět sovětů», Praha, 1967, 132 str.)	*1*	223
Хватов А. И. Лермонтов в Болгарии. (М. Ю. Лермонтов. Избрани произведения в четири тома. Съставителство и предговор Георги Германов. Изд. «Народна култура», София, 1966—1967)	*3*	208
ХРОНИКА	*1* *2* *3* *4*	229 238 228 227
Алексеев М. П., Левин Ю. Д., Полякова С. В. Памяти А. Н. Егунова	*1*	252
Бушмин А. С., Григорьян К. Н., Ершов Л. Ф. Федор Яковлевич Прийма (к 60-летию со дня рождения)	*4*	222
Вацуро В. Э. Николай Васильевич Измайлов (к 75-летию со дня рождения)	*1*	247
Измайлов Н. В. Борис Соломонович Мейлах (к 60-летию со дня рождения)	*4*	224
Лихачев Д. С., Серман И. З. Павел Наумович Берков	*3*	241
Смирнов И. П., Туниманов В. А. Виктор Владимирович Виноградов	*4*	231

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Л. Я. Комм, Н. З. Петрова* и *В. А. Пузиков*

Сдано в набор 18/IX 1968 г. Подписано к печати 20/XII 1969 г. М-61041. Бум. л. 7½. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. л. 14³/₄+2 вкл. = 21 усл. печ. Уч. изд. л. 25,64. Тираж 10675. Зак. 487.

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

lib.pushkinskijdom.ru